كلمة الفنون

إذا كان المفكرون والمثقفون والمبدعون هم قرون استشعار أي أمة من الأمم، وخط فكرها الأول، ولسان حالها، ومتنبئيها الأهم، وقائدي وموجهي وعيها، فماذا تراه الدور الإنساني والثقافي الذي يجب على المفكر والمثقف والمبدع أن ينهض به في أوقات الأزمات؟ وماذا عن حضور المؤسسات الثقافية ومشاركتها الناس جزعهم، وترقبهم لكلمة تكون دليلا لتبديد خوفهم ومحو تشوشهم.

أكثر من صديق ومتابع بادرني بالسؤال عن دور المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب فيما هو دائر في منطقتنا العربية، وكيف ستكون مشاركة المجلس الوطني في لجة الحدث اليومي الدائر والمتفجر، والذي إذا صح كونه سياسيا، فهو بلا شك حدث يلقي بظلاله الكبيرة على جميع ما حوله إنسانيا واجتماعيا وثقافيا.

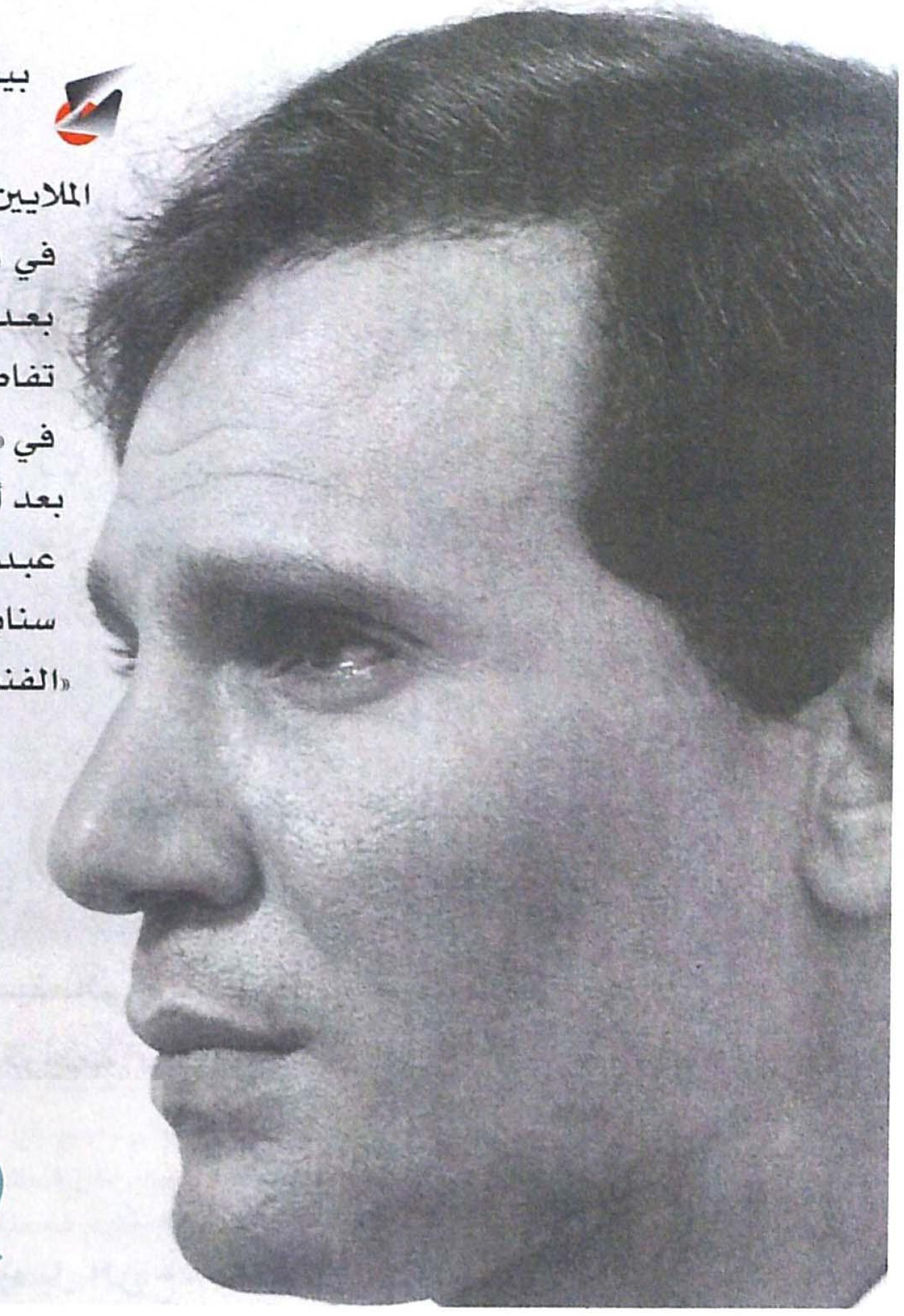
بداية، يجب التنويه بأن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وكما هو واضح من عنوانه، واجهة ثقافية فنية وأدبية، تجعل من العمل الثقافي والفني والأدبي همها ومبتغاها الأول، وسبيلها للوصول والتواصل مع جمهور المفكرين والمثقفين وجمهور القراء، وعلى امتداد رقعة وطننا العربي. لذا فإننا في المجلس الوطني، بقدر اهتمامنا ومتابعتنا وتفاعلنا مع الحدث اليومي الملتهب الذي تمر به المنطقة العربية والعالم، يكون حرصنا على أن تأتي مشاركتنا بصيغتها الثقافية الفنية المنتظرة والمتخصصة، بعيدا عن الطرح السياسي المنفعل والمباشر، وذلك نابع من اقتناعنا بحساسية الفنان والمبدع المفرطة، وقدرته على النظر إلى أبعد من المشهد اللحظي الدائر، ورؤيته لما خلف الحدث الماثل للعيان.

إن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، يطمح إلى رصد والتقاط المشهد اليومي الدائر الإنساني والاجتماعي والسياسي، في تسارعه المحموم والمربك، في منطقتنا وفي أي بقعة من الوطن العربي، ومن ثم ترجمة هذا المشهد وتحليله وإعادة تشكيله إبداعيا وثقافيا وفنيا، إن عبر كتابة فكرية جادة ورصينة تأخذ بمنهج التحليل العلمي الموضوعي، أو عبر كتابة أو مشاركة إبداعية: عن طريق لوحة تشكيلية، أو نص إبداعي شعري أو قصصي أو روائي، أو من خلال فكرة يمكن الاستفادة منها في بحث أو محاضرة.

إن الدور المناط بالمثقف والمؤسسة الثقافية العربية، على امتداد تاريخنا العربي، كان دورا مهما وكبيرا ومأمولا، وذلك للتعبير عن هموم ومشاعر وآمال الشعوب العربية، في بحثها الدائم والدؤوب والمشروع عن حياة كريمة، وحضور إنساني رفيع على مائدة الفكر والثقافة والفن العالمي. وإننا في المجلس الوطني، سنحاول جهدنا تقديم المشاركات الفكرية والثقافية والإبداعية التي سنسعى للحصول عليها، سواء عن طريق الندوات المتخصصة، أو الكتاب، أو البحث. وإننا في جميع ما نفعل سنبقى يحدونا الأمل في المشاركة الفاعلة في صياغة مشهد ثقافي وفني عربي، إنساني الصبغة، متطور بفكره وبما يليق بالعصر الذي نحيا.

بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



بينما كانت القاهرة تتخلص من آخر أمطار الشتاء وهي تنتظر عودته ليدفئ صوته جدران منازلها، كان هو يودع الحياة في مدينة باردة قاسية لم ترحم غربته وألمه اللذين استمرا أكثر من ربع قرن سجل فيه اسمه في قلوب الملايين التي عشقته.

في ٣١ مارس ١٩٧٧ رحل عبدالحليم العندليب الأسمر المعجون بعرق الفلاحين وطمي النيل وحضارة الأهرامات. بعد معاناة طويلة مع المرض، بدأها في قريته «الحلوات» التابعة لمحافظة الشرقية، وأنهاها في لندن، وعاش تفاصيلها في شقته بالزمالك ومسارح مصر واستديوهات التسجيل والإذاعة والمقاهي والشوارع.

في «الحلوات»، ذاق عبدالحليم طعم اليتم والفقر والحرمان، وفي القاهرة عرف معنى الشهرة والنجومية والنجاح، بعد أن أصبحت أغانيه عنوانا للعاشقين ورمزا للصامدين وعونا للمناضلين.

عبدالحليم... النسمة الباردة في ليالي الصيف القاسية، والصوت الدافئ في أيام الشتاء، الذي نمت فوق حنجرته سنابل العشق، لا يزال بيننا بمئات أغانيه الخالدة وبأفلامه الستة عشر.

«الفنون» تقدم إطلالة على هذا المبدع الرقيق في ذكرى رحيله.

في ذكرى رحيله السادسة والعشرين

عبدالحليم حافظ.. بستان الغناء والألم

د. محمد فتحي - مصر

هناك قصة مشهورة عن ملحن شاب تزوج من ابنة موسيقار عظيم، فاستمع الموسيقار إلى ألحان زوج ابنته النابه في تطلع وشغف ثم قال: «برافو يا بني فقد أتقنت الصنعة»، وصمت برهة أكمل بعدها: «ولكنك لن تبدع فنا عظيما إلا إذا أحسست بألم عظيم».

وكأن القدر قد حابى عبدالحليم حافظ مرتين الأولى حين وهبه قيثارة حلوة مغردة، والثانية حين ابتلاه قبل أن يتمكن من إتقان «الصنعة» برصيد هائل من الألم، ثم ابتلاه طوال عمره بما يضاعف هذا الرصيد، فلم تكن حياته إلا بروفة متجددة للموت.

ومن هنا ولد عبدالحليم فنانا عظيما، وظل فنانا عظيما حتى النهاية. وهكذا صار بصدق وحساسية من عرف الألم حقيقة، وبنفوذ صوته الأخاذ أسطوانة موصولة تطارد النشاز منتصرة للجمال مربية وجداننا وآذاننا عليه.

لعل أصدق وصف لحالة عبدالحليم حافظ أنه صوت مضفر من أنين الألم اعتصر نفسه حتى الموت ليشجينا.

ولد عبدالحليم لأب فقير تسببت ألاعيب السوق في إفلاس فلاحته. فعمل بائعا سريحا، وبلغ فقر أسرته حدا لم تعرف معه النوم إلا على «الحصيرة»، الأمر الذي جعله يعترف بأنه لم يذق طعم العسل الأسود والطحينة إلا في بيت نصر الدين، شيخ جامع الحلوات!

ولم يكن الفقرمعاناة أسرة حليم الوحيدة، فقد عرفت الأسرة دروب الألم بشكل مبكر، حين ماتت أمه بحمى النفاس بعد أن ولدته، ثم مات أخ من إخوته، بعدها مات عائل الأسرة نفسه.

ولعل ثالوث الفقر واليتم والألم، ذلك المهد الذي نشأ فيه وعاناه منذ نعومة أظفاره، لعله الأتون الذي صقل مشاعره الإنسانية وأكسبه حساسية فائقة.

ساهم في موازنة هذا الثالوث عامل آخر عرفه المهد هو الصوت الجميل، فقد اشتهر علي شبانة أبو عبدالحليم برخامة الصوت وحلاوته، حتى أنه كان يؤذن للصلاة في مسجد الحلوات، كما اشتهر أن أخته علية وأخاه إسماعيل قد ورثا الصوت الجميل عن أمهما.

وكان هذا المحيط من الصوت الجميل القشة التي استنقذت حساسية عبدالحليم من الغرق في بحار الألم، فقد رضع جمال الصوت مع «هدهدة» أخته التي غدت له بمنزلة الأم منذ البداية. وكان الاعتراف بصوت الأب علي شبانة مؤذنا في مسجد الحلوات تعويضا معنويا حيويا للأسرة، كما صار التماس الثاني له مع قيمة الصوت الجميل. وإذا كان هذا التماس قد تواصل في علاقة «التبني» التي قامت بينه وبين شيوخ مسجد الحلوات بعد ذلك، فإن الأمر لم يقف عند هذا الحد، إذ ظل الصوت النداهة التي تشده إلى عالم القيمة، حتى اتجه أخوه إسماعيل شبانة إلى الغناء.

المهم أنه كان طبيعيا أن يميل الطفل اليتيم - بما أحاط به من فقر وألم - إلى العزلة، وأن يبتعد عن الاختلاط بأقرانه. لكنه كان طبيعيا أيضا أن يلجأ إلى استثمار ما ورثه من صوت جميل، ساعات لقاء الصبية على شاطئ ترعة المسلمية بالحلوات، ولهذا كثيرا ما تجمعوا للاستماع إلى غنائه، مما دفعه إلى مداعبة هذا الصوت وتدريبه خلال خلوته في «حمام» البيت.

ومرة بادرته جارة لهم، بعد أن سمعته يغني كعادته في الحمام: «أنت عاوز صوتك يبقى حلو؟» ولما رد الطفل بالإيجاب سألته أن يلحس بطن ضفدعة، وحين تأفف من النصيحة مضت تشرح له فوائد نصيحتها: «الضفادع صوتها حلو، وهي التي تعمل مزيكة الليل في بلدنا، وجدودنا قالوا من يلحس بطن ضفدعة صوته يبقى حلو». ولما لم يبد على الطفل الاقتناع استطردت الجارة تقول: «طاوعني وصدقني كل المغنواتية الذين تسمعهم لحسوا بطن الضفدعة».

ولم تترك الجارة الطفل إلا وقد استقر في وجدانه أن الضفدعة ستجعل منه مطربا، وهكذا لم يكن لفرقة الصبية من «سميعته»، في الليلة نفسها، عمل إلا أن يتصيدوا له الضفادع من حافة الترعة، ومضى يلحس بطن كل ضفدعة تصل إليها أيديهم، وبعد ذلك جلس يغني للأطفال فخيل إليه أن صوته صار أكثر رخامة وقوة. فعاد عمته وراح يقبلها ويؤكد لها أن ما قالته الجارة صحيح، وغنى لها فقالت له صحيح «صوتك حلو». وصارت هواية له في كثير من الليالي التالية أن يتصيد الضفادع ويلحس بطونها، ثم يطلقها في حنو ورفق حتى أصبح بعد أسبوع واحد خبيرا بشؤون الضفادع، يعرف المواعيد والأمكنة التي يلتقيها فيها.

موعود بالعذاب

ولعله من المناسب الإشارة هنا إلى أن الترعة التي اهتزت مياهها مع أحاسيس الأطفال لحلاوة صوته، ثم صقلت ببطون ضفادعها هذا الصوت، قررت أن تشبكه، وهو طفل بعد، بالبلهارسيا لتكون عرس الدم الذي يفرز حليم ألحانه من تواتراته وكوابيسه، لقد أورثته الترعة مع البلهارسيا رصيدا هائلا من الألم يمكننا أن نستشفه إذا عرفنا أن حليم أجرى ١٦ جراحة كبيرة (يذهب البعض إلى أنه أجرى ٧٠ جراحة) خلال ما يقرب من عشرين سنة، وأنه عاش خلال هذه الفترة مهددا بنزيف قاتل في دوالي المريء، يمكن أن يهاجمه في أي لحظة وبلا مقدمات. أي أن شبح الموت فتح فاه وراح يلتهم حليم ويمضغ جسده الواهن أكثر من عشرين سنة من دون أن يطبق عليه إطباقته المريحة الأخيرة، ومن هنا فإن الصور التي تضمنتها أقوال عبدالحليم مثل: «إني أتمزق من الألم، وأشعر أنه وحش له أسنان ضارية وأنياب خانقة، وأنا أواجهه بجسم نحيل وضعيف ولكن بإيمان كبير»، و«هذه صورة عاشق مذبوح الأمل وميت يدعي الحياة»، لم تكن تجارة بالألم كما يدعي البعض، بقدر ما كانت

”خرج من ريف “الحلوات” بفقره ومرضه ليقود ثورة نهوض مصر الوجداني، ثورة تحديث الأغنية الفردية والرقي بذوق المستمع“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقريرا لواقع أليم جعل من حياة عبدالحليم بروفة متجددة للموت.

مجمل القول إن حليم ظل يستعد للموت في كل لحظة. ولا ينام الليل حتى لا يفاجئه النزيف وحيدا. وينعس والأجراس بين أصابعه حتى يتمكن من استدعاء الجميع. إن غافله شبح الموت وعض بنواجذه على الجسد النحيل. ومن هنا يتبين الصدى الهائل الذي لاقته الأغاني التي تمس العمر والعذاب والألم والصحة و... عند الناس. لأنها لم تكن غناء وتمثيلا. قدر ما كانت حياة ونزفا وإحساسا وصدقا. ولعل الأهم من ذلك أنها كانت سموا وانتصارا وتجاوزا لبحار العذاب والألم.

التقشف الروحي

وينبغي ألا تسحبنا الرمال المتحركة من شلالات الألم إلى دنيا الصوت والغناء من دون إشارة سريعة إلى التقشف الروحي، الذي كان ثالث العوامل التي صنعت ظاهرة عبدالحليم حافظ بعد الصوت والألم.

لقد رضع الطفل الفقير منذ اللحظة الأولى، التي خرج فيها إلى الوجود قيمة التحدي انتصارا للحياة، فقد خطف الموت أمه التي أصيبت بحمى النفاس وهي تضعه، ولم يكن عمره قد تجاوز أياما، وكان عليه أن يواصل الحياة من دون حاضنته الطبيعية. وكان هذا التحدي بذرة قوة الإرادة التي مكنته فيما بعد من تحويل شلالات الألم إلى طاقة فن وصوت منبعثين من الأعماق المصرية، التي يختلط فيها العذاب والحزن بحب الحياة.

وقد غرس الحاج شبانة أبوعبدالحليم في أولاده قيم الاعتزاز بالنفس والرضا بالقليل، فتعلموا ألا يتطلعوا إلى شيء فوق طاقتهم، ولو حدث شيء من هذا القبيل لساهم في تشويه مسيرة حليم من دون جدال (ظل عبدالحليم يركب الأوتوبيس ويرد على تليفونات المعجبين عند الجيران سبع سنوات وهو يحترف الغناء). كما أن خاله متولي عماشة الذي تكفل بالأسرة بعد وفاة عائلها، غرس فيه عميق المشاعر الروحية والرضاء بما قسمه الله لعباده.

كان خاله يعمل في الزقازيق، وأيا ما كانت أسباب إلحاق عبدالحليم بأحد الملاجئ هناك، فالثابت أنه تعلم باختياره بين جدرانه - إلى جوار مهنة الترزي والدراسة العامة - الموسيقى. وكانت فرقة موسيقى المطافئ في المدينة تعمل على استكمال صفوفها بالشباب، فألحقه خاله بها. ويبدو أن رقة حاله جعلت المشرفين على الفرقة يخصصون له العزف على آلة «الأوبوا»، لأنها أكثر آلات النفخ إجهادا للعازف، الأمر الذي كان يجعل المستجدين يهربون منها.

حليم وعبد الوهاب.. رصيد مشترك من الأغاني الخالدة

كان تكوين حليم البدني النحيل يتعارض مع اختيار هذه الآلة المتوحشة، التي تحتاج إلى رئة محترف ملاكمة. لكن شيئا ما في الأوبوا راق عبدالحليم فجعله يجرب عناده وقوة إرادته في ترويضها والسيطرة عليها، ولعل ما راقه على وجه التحديد هو صوتها الحزين المختنق الذي يوحي بالمرارة والشكوى، الذي كان صدى لما يعج به وجدان الصبي الصغير.

ولعل ما دفعه إلى إجادة العزف على الأوبوا ما يصدر عنها من تفجع وعويل حاد - وهذا ما لا يحبه حليم - حين يفلت عيارها. وتطلبت الإجادة من عبدالحليم درجة عالية من التحكم في تنفسه، حتى ينفخ فيها بتيار مستمر من الهواء، وهو أمر عسير، لكنها ساعدته في نهاية المطاف على أن يسوس حنجرته بيسر وبراعة.

ولم ينس عبدالحليم الغناء وهو في الزقازيق، وشجعه على أداء أغاني عبدالوهاب مكوجي يدعى رجب محمد رمضان، كان الشاب الفقير يختلف إلى دكانه لسماع الراديو الذي لم يكن امتلاكه في متناول الكثيرين آنئذ. وسرعان ما تشكل لحليم جمهوره الخاص من الشباب والشغالات الذين يرتادون محل المكوجي. وعين عبدالحليم في النهاية مدرسا للأناشيد في مدرسة النحال الإعدادية للبنات، لكنه شغل بأداء أغاني عبدالوهاب العاطفية لتلميذاته، أكثر مما شغل بتدريس الأناشيد!

من الحلوات إلى القاهرة

كان إسماعيل شبانة أخو عبدالحليم قد بدأ ممارسة الغناء وألح على أخيه بدراسة الموشحات والأدوار حتى لا يهدر صوته الجميل، وليقتفي أثره في طريق الغناء.

وفي عام ١٩٤٥ استقال عبدالحليم من عمله في الزقازيق ليسافر إلى القاهرة، وعاش مع أخيه إسماعيل الذي كان قد أنهى دراسته بمعهد الموسيقى، والذي التحق للدراسة به في قسم الآلات، مع التحاقه في الوقت نفسه كعازف أوبوا بالإذاعة، بعد أن قدمه أخوه إلى بعض معارفه فيها، ثم إلى أحمد فؤاد حسن حيث انضم إلى فرقته كعازف أوبوا أيضا.

ولم ينس عبدالحليم الغناء. وفي أوقات فراغ العازفين، كان يغني لهم فيدهشهم بحلاوة صوته ورقته، كما أنه شارك في عمل دوبلاج بصوته كمطرب لفيلم هندي (عام ١٩٥١) هو «مصباح علاء الدين»، وغنى فيه أربع أغنيات، وسرعان ما وجد طريقه إلى الغناء في الإذاعة على نحو غير رسمي، من خلال أركان عبدالحميد زكي توفيق وأحمد صبرة، لكن حين تقدم رسميا لامتحان صوته في الإذاعة، لم تستوعب اللجنة، وكانت من كبار الموسيقيين، حلاوة صوت عبدالحليم، لأنه لم يكن صوتا قويا جهوريا من جهة، ولتأثيرات الأوبوا عليه من جهة أخرى، وقررت أن صوته «خواجاتي» لا يصلح للغناء العربي.

كانت دنيا الطرب لا تعترف في الماضي إلا بالأصوات القوية الجهيرة من الرجال والنساء، وحلاوة الصوت لم تكن تغني عن جهارته وحدته، لأن الحلاوة لم تكن لتبلغ الأسماع - قبل الميكروفون - إلا في جلسات ضيقة لا تتيح للمطرب أن يشتهر أو يتكسب، كما يحدث لأصحاب الأصوات الجهيرة.

وجاء الميكروفون، فلم يعد هناك خوف على الصوت الخافت الصغير المساحة والحجم، لأن نبراته الهامسة صارت تصل إلى المستمعين في الصورة التي يريدها من الارتفاع والضخامة وتجاوب الأصداء. لكن الولع بالصوت الجهير، في مجال تقويم الأصوات، كان لا يزال مسيطرا بفعل القصور الذاتي.

وكان رأي لجنة الاستماع كفيلا بكسر عبدالحليم لولا عناده، واستعادته أحاسيس من غنى لهم من الأطفال على شاطئ الترعة، وأحاسيس التلميذات في مدرسة الزقازيق، والشغالات والشباب من سميعته في «قعدة» رجب المكوجي، ولعله قال في نفسه «صوت خواجاتي إيه يا أساتذة»؟! أنتم الأقرب من سميعتي إلى الخواجات... كان حليم قد نجح في امتحانات كثيرة أمام إحساس البسطاء، ومن هنا ترك إصراره وتحركت إرادته.

ولم يكن صوته «خواجاتي» لا بروحه وتدريبه ولا بمخارج ألفاظه، بل كان جديد التصوير جديد التعامل مع المقامات الغنائية والقفلات والزخارف اللحنية،كما أن مساحته لم تكن ممهدة على الطريقة المتعارف عليها لدى مشاهير الغناء في عصره، فأحباله الصوتية بعيدة عن القرارات (الأصوات الغليظة) والجوابات العالية (الأصوات الرفيعة)، ولهذا كان يشبه، في جملته وبعض تفاصيله، لهجة غير مألوفة للأذن العربية.

وكان عبدالحليم يعي ماينقص صوته، منذ اتفق مع أخيه على الاستقالة من التدريس والمجيء إلى القاهرة ودراسة الموشحات والأدوار، وتدارك صوته بالتدريب والاستيعاب والصقل، فوضع أنفاسه المدربة الخبيرة، التي يستحيل دونها ضبط نغمات الأوبوا، في خدمة حنجرته. وغير من نبراته الهادئة المنخفضة المحصورة في مساحة صوتية ضيقة، فازدادت متانة أدائه، وتلاعب فيه بحيث تجعله التباينات يبدو أطول مما هو في الواقع وأكثر عمقا وامتدادا ... هذا وإن بقيت على حواشي الصوت آثار لهجته الخاصة التي جعلته وفق تعبير عبدالوهاب: «سكة جديدة في الأداء رغم مساحة صوته الضيقة».

كانت هذه هي الصورة على جانب عبدالحليم. أما على ساحة الغناء، فقدكانت الأصوات التي تغني قد صارت على درجة من الاعتياد حتى باتت الأذن تتعطش إلى فارس جديد، كما كان الوجدان يتعطش إلى شيء آخر خال من الدموع والزفرات، أي أن مسرح الغناء كان يبحث عن بطل جديد، وبظهور عبدالحليم، ولأن الغناء ليس حنجرة وأحبالا صوتية فقط، لكنه إلى جوار ذلك إحساس وثقافة وذكاء، وقع الزلزال.

كان صوته مختلفا عن أصوات عبدالوهاب وأم كلثوم وفريد الأطرش، ناهيك عن الفرسان الأصغر (عبدالعزيز محمود وعباس البليدي وعبدالغني السيد) الذين كانت الحلبة تشغى بهم. وجاء الصوت الحنون الرقيق العذب بمذاق مختلف وأداء جديد، وصب عصير الشجن في وجدان الناس ليعرفوا معه صدق المشاعر من الفرح الأسر إلى الحزن النبيل، وسرعان ما احتضنه الجمهور. وبعد أن صار الحكم للجمهور لم يعد لاعتراض أحد، أيا كان، معنى أو قيمة. وهكذا أسدل الستار على مرحلة غنائية بكاملها ليبدأ عصر عبدالحليم حافظ.

شخصية واعية جذابة

ولا بأس هنا من إشارة إلى أن مسرح الغناء لم يكن وحده الذي يحتاج إلى بطل جديد، فقد كان

«تطلبت إجادة العزف على آلة الأوبوا منه دُرجة عالية من التحكم في تنفسه، الأمر الذي ساعده على أن يطوِّع حنجرته بيسُر وبراعة»

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الظرف العام في حاجة إلى مثل هذا البطل بعد ثورة يوليو ١٩٥٢. وقد ارتبط عبدالحليم القادم الجديد - الذي لاينوء كاهله بعبء مراحل سابقة - ارتباطا لا ينفصم بآمال الشعب في حينه، وكان ذلك من بين الأسباب التي عززت احتضان الناس له. غير أن الطريق إلى هذا الاحتضان لم يكن مفروشا بالورد.

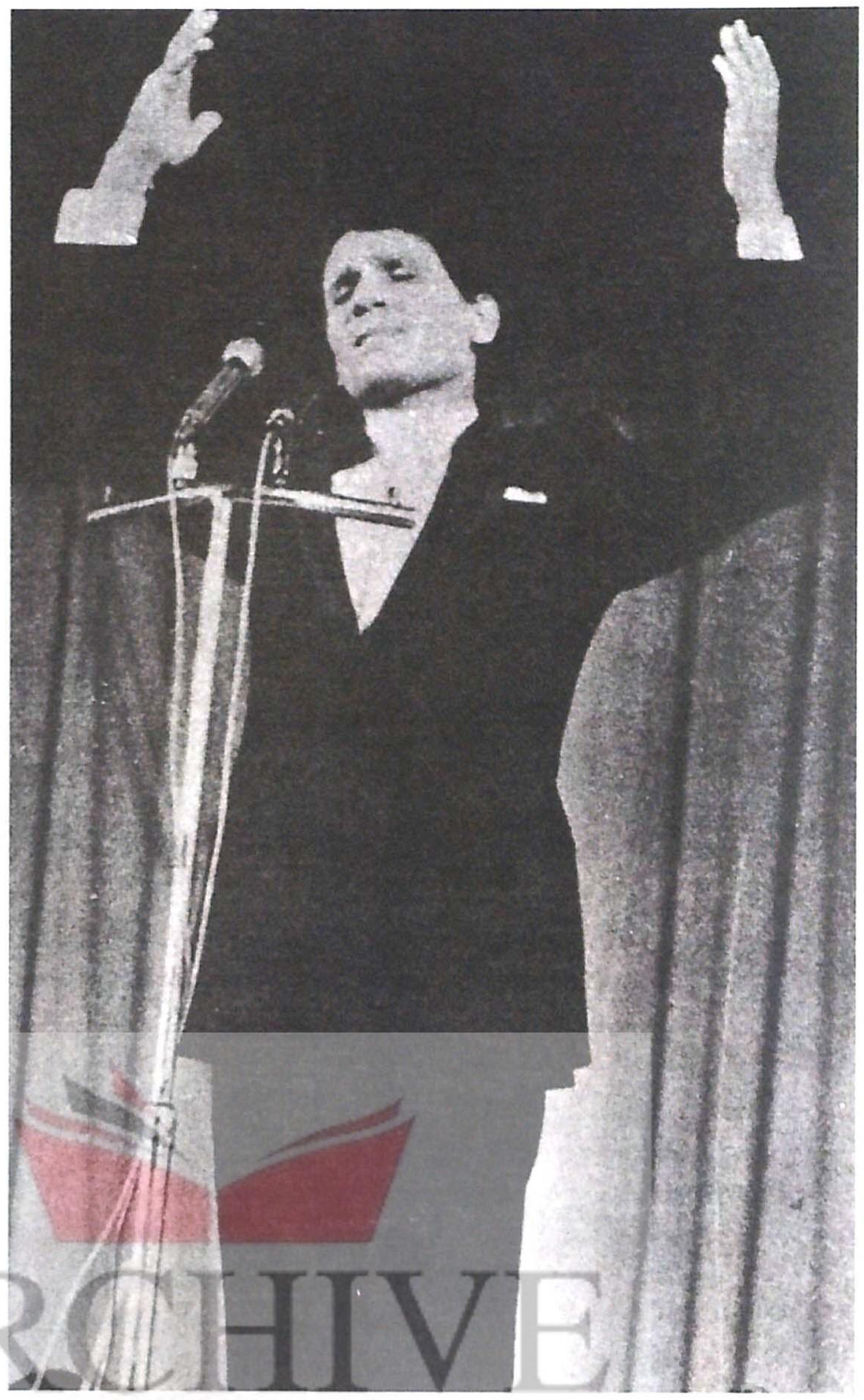
لقد كان عبدالحليم واعيا بالجاذبية الخاصة التي يتمتع بها صوته، لنضارة هذا الصوت وتعبيريته وحساسيته. كما كان واعيا بالطابع الخاص للهجته الغنائية، والسكة الجديدة التي يفتحها أمامه ذلك كله، حتى أنه رفض في حفلاته العامة الأولى أداء أغاني عبدالوهاب، كلما طلب الجمهور منه ذلك. وحتى حين كان يردد أغاني الآخرين في الصالونات لم يكن يقلدهم، بل كان يرددها بطريقة يدرك المستمع الواعي منها أنه يضفي عليها طابعه الخاص ... طريقة جديدة في الأداء والإحساس تجعله متميزا عنهم، أي أن الأغاني الجاهزة تحولت بين يديه إلى وسيلة يستعرض بها إمكاناته.

هكذا أدرك منذ البداية أنه لن يجد نفسه إلا بالتميز وباحتفاظه بشخصيته والهروب من التقليد، تقليد صوت عبدالوهاب بالذات، كما كان شائعا بين المغنين في حينه.

وينبغي ألا ننطلق إلى الحديث عن العوامل التي ساعدت على نجاحه من دون إشارة إلى أنه جاء حليم ومسرح الغناء ينتظره، جاءت أيام ربيع الأغنية الفردية، وقد وضع الميكروفون - كما وضعت حفلات الإذاعة المرئية والمسموعة - إمكانات هائلة في خدمتها.

وكما كان صوته يتمتع بجاذبية خاصة، كانت شخصيته تتمتع بجاذبية آسرة قوامها الود والطيبة والميل إلى الخجل، ناهيك عن الذكاء. ومكنته هذه الشخصية من تمهيد الطريق بشكل جيد أمام صوته، ومن الاقتراب من أسماء كبيرة كان لها تأثيرها البالغ في مساره مثل كامل الشناوي وإحسان عبدالقدوس ومصطفى أمين وعلي أمين، وقد احتضنه هؤلاء - وغيرهم - ودفعوه بحب وحماسة ، فقد كان صوته وشخصيته الغنائية بطاقة توصية حقيقية لا يستطيع محايد معهما ألا يحابيه، فما بالك بمنقبين ومكتشفين وصناع للمواهب في قاعة كامل الشناوي.

وقد أنعش مناخ الاحتضان موهبته ولذكائه ووعيه لم يقده هذا الاحتضان إلى الغرور، بل دفعه إلى العمل الجاد على صقل موهبته بمواصلة الدرس والاستيعاب. وحتى حين بلغ نجاح مرحلة الخطر، تكفل غول المرض بكشف مدى هشاشة وضع الإنسان في وعيه، فأحجم عن مظاهر التطاوس والانفلاتات النرجسية.


العندليب وزمن الغناء الجميل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأكاديمية الوهابية

ومن أهم المدارس، التي واصل فيها عبدالحليم الدرس والاستيعاب، الأكاديمية الوهابية، ولعله من حسن حظه أن عبدالوهاب كان في حكم المعتزل للغناء لحظة بزوغه، فلم يكن هناك مجال لشعور المنافسة أن يأخذ مداه، بل إن عبدالوهاب حدس بخبرته حين استمع إلى صوت الوافد الجديد أنه أمام ظاهرة فنية نادرة، ولعل أول ما طرق ذهنه هو الخاطرة التي ذكر عبدالحليم أنه صارحه بها فيما بعد: «ياعبد الحليم أنا باطول عمري الفني بك» ... لعل هذا هو أول ما طرق تفكير عبدالوهاب، فبادر بمعارضة رأي لجنة الاستماع وسعى إلى الغناء في الإذاعة، وطلب لقاءه، وسرعان ما عرض عليه بطولة فيلمين، وقال قولته الشهيرة: «إن ذكاء غريبا يلمع في عين حليم، يصل إلى حد الفطنة، ويساعده على كسب محدثه، ويجعلك تحب أن تتعامل معه».

هكذا تبنى عبدالوهاب حليم فنيا، ولم يقتصر ما تعلمه حليم في مدرسة عبدالوهاب على الموسيقى، فقد اتسعت مجالات الالتقاط رويدا لتشمل الإحساس بالجرس الموسيقي للكلمة المغناة، وحساسية عمل المونتاج للحن الذي يؤديه، ثم لتشمل الدقة والوسوسة الفنية والبحث عن الجديد المتطور، كما تعلم عبدالحليم في هذه الأكاديمية خلال فترة مبكرة جدا من حياته اللجوء إلى مديرين محترفين لأعماله، وقد أفاده ذلك كله أيما إفادة.

ومما ساعد عبدالحليم على صنع شخصية غنائية جديدة، داخل اللهجة الغنائية العامة، مواكبة جيل من الملحنين الجدد له، جيل من الموسيقيين مثل محمد الموجي وكمال الطويل وبليغ حمدي، يضطرم وجدانهم بنزعات التغيير ويميلون إلى التعبيرية والانطباعية الجديدة، ملتزمين في ذلك إيقاعا جديدا وروحا جديدة.

وقد فرض صوته وطريقة أدائه على ملحن أغانيه أسلوبا «حليميا خاصا، فقد كان الملحن يجد نفسه ملزما بمراعاة المساحة الصوتية الحليمية الضيقة الخصبة، ذات الطعم الخاص والجو الخاص. وعلى رغم تعدد ملحني عبدالحليم، إلا أنهم التزموا جميعا هذا الجو الحليمي.

ولم يكن عبدالحليم يردد وراء الملحن ما يقوله، عندما يحين وقت حفظ اللحن، بل كان يستمع إلى اللحن ويستوعبه ويتمثله، ثم يفرزه بطريقته الخاصة، وكأنما يخرجه - على حد تعبيره - من جوفه هو. ولهذا مهما اختلف الملحنون في أساليبهم يظل الجو العام لأغاني عبدالحليم لا يتغير.

بل وصل الأمر إلى «فرض» جوه الخاص على جو الأغنية العام في حينه، وإذا لم يكن غريبا أن يلحن له عبدالوهاب ملتزما بالمنهج الحليمي، فإن غناء عبدالوهاب نفسه، متأثرا بالجو الحليمي الخاص، لأمر بليغ الدلالة.

وأحد أسرار نجاح أغاني عبدالحليم هو إعطاؤه الكلمة ما تستحقه من اهتمام. وقد اتصل منذ البداية بمدرسة من أكبر مدارس الكلمة الغنائية، ألا وهي مدرسة كامل الشناوي، وفيها تعلم الإحساس بحلاوة الكلمة، لكنه لم يسجن نفسه كما فعل الكثيرون في كاتب واحد، وهو صاحب القول المشهور: «إنني أحاول أن أمتص من كل قريحة أبلغ رحيقها، ولو «لطشتني» كلمات لشاعر مجهول فلن أتردد في غنائها».

وكان حليم يحول الأغاني، بالتعديلات التي يدخلها على نصوصها، إلى حديث وجداني عن تجربة خاصة عاشها، وكان ذلك ديدنه في معظم ما غناه، وهذا ما جعل كامل الشناوي يقول حين استمع إلى «حبيبها لست وحدك حبيبها»: «إن عبدالحليم يخدعنا ... لقد غنى القصيدة وهو يستعير تجربة خاصة عاشها بكل خلجاته».

ومن هنا جرعة الصدق التي تتميز بها أغانيه.

وقد كان الأمر يصل في أحيان كثيرة إلى ما هو أبعد من ذلك، ولعل كلمات الأستاذ كمال الطويل في هذا الصدد بليغة الدلالة: «كان عبدالحليم مريضا وسافرت معه وهو يجري العملية الجراحية الرهيبة، وكنا على علم بأن مرضه مرض «رزل» وخطير، وكتب مرسي جميل عزيز أغنية «في يوم في شهر في سنة»، وشعرت بأنه يقوم بتشييع عبدالحليم إلى مثواه الأخير (وداع يا دنيا الهنا. وداع يا حب يا أيام .. دا عمر جرحي أنا أطول من الأيام)، وبدوري تصورت مدى الفقد الذي يمكن أن أصاب به، فرحت ألحن الكلمات وأنا أبكي».

ولعلها مناسبة للإشارة إلى أن حليم كون مع مرسي جميل عزيز ثنائيا متناغما، وكانت قرابة الأحاسيس ونسيج التكوين الأول وراء الاختيار والتناغم بالذات، مرسي جميل عزيز ترجع أصوله إلى ريف الشرقية مثل عبدالحليم.

وقد كان عبدالحليم منفتحا عن قناعة على فهم تيارات عصره، ولم يغلق ذاته على مآسيه الشخصية ويعزلها عما يجري حوله. وكان ما يشغل الناس يهمه دوما. وحين عرف حليم طريقه إلى موهبة صلاح جاهين الفذة في تبسيط المعاني، ازداد اهتمامه بالحياة والسياسة، فكان أكثر من غنّى - دون افتعال - أغاني سياسية بالمعنى الأشمل، كانت هناك رغبة في مشاركة الناس حياتهم وأحاسيسهم، فكان يجري التقاط الشرارة منهم ثم يعيدها إليهم غناء شجيا، ومن هنا كان النجاح المدوي لهذه الأغاني.

تبقى نقاط لا يتسع المجال إلا لإشارة سريعة إليها، فقد لعبت المصادفة دورا في نجاحه مثلما حدث حين غنّى في الإذاعة مكان إبراهيم حمودة أحد فرسان الغناء في حينه، حتى أن حافظ عبدالوهاب انبهر بأدائه ومنحه اسمه وأبوته الروحية. لكن عبدالحليم كان يعرف كيف يستفيد مما سنح له من فرص، ولإدراك ذلك، يمكن استعادة علاقته بآلة الأوبوا وبشخصيات مثل عبدالوهاب وأحمد فؤاد حسن وكامل الشناوي وإحسان عبدالقدوس، لم يفكر في اتخاذهم مجرد سلالم للصعود السهل، بل كد في جعلهم مدارس للوعي العام والوعي الفني بل ولصقل سجاياه (مثل الإصرار والدأب والإخلاص للفن)، يقوده في ذلك ذكاؤه وفضوله ورغبته في المعرفة وولعه بالتجديد والمغامرة، التي تسترشد بفهم اتجاهات التطور.

هذا ولا يمكن لأحد أن ينكر في النهاية أن عبدالحليم اعتمد على مؤسسة ضخمة للعلاقات العامة، لكن ما هو أعتى منها كان لا بد من أن يفشل ما لم تكن المقومات الحقيقية التي صنعت نبوغه وعبقريته ◆

”

أغانيه التي كانت تتحدث عن العذاب والألم لم تكن غناء قدر ما كانت حياة ونزفا وإحساسا صادقا، والأهم أنها كانت سموا وتجاوزا لبحار الوجع والأسى

“

لم يكن لعمارة الإسلام أن تبلغ الذروة بمنأى عن دفق العقيدة المسيرة لسجايا النفوس، التي أنتجت ذلك الكم الهائل من العلوم النظرية والتطبيقية. ومن أروع أمثلة تلك العمارة، التي تقع اليوم غريبة خارج نطاق ديار الإسلام وحدوده الجغرافية، قصر الحمراء في إسبانيا وتاج محل في الهند، اللذان يشهدان على مجد يدعو إلى الكبرياء والعجب والإعجاب على مر الزمان، بما لا يحده مكان ولا يحتكره لذاته أي إنسان مسلم، في مشارق الأرض ومغاربها. تحدث الناس عن معالم وإرث إسبانيا الإسلامية بعد أن قوضتها محاكم التفتيش في أوروبا، وتناسوا ما في الهند الإسلامية من ثراء الآثار، الذي لم تفلح في اجتثاثه روح العداء والضغينة بعد أفول دولة الإسلام. وتحدث الزوار للهند عن الأبقار السائبة والقرود وروائح التوابل عند عودتهم منها، ولم يذكروا ما يجدر زيارته في مدائن دلهي وحيدر أباد وديوبند وأكرا من معالم إسلامية. «الفنون» تلقي الضوء على أحد أهم هذه العمائر الإسلامية وهو تاج محل.

استمر بناؤه اثنين وعشرين عاما

تاج محل
ضباب الأسطورة وصفاء الأحجار الكريمة

د. علي الثويني - السويد

تعود بواكير الفتح الإسلامي للهند إلى دخول الفاتحين مدينة هيرات الأفغانية على تخوم الهند في عهد الخليفة الراشد عمر بن الخطاب. ولكن لم يبدأ اتصال الهند بالعالم الإسلامي وثقافته إلا ابتداء من القرن الثامن الميلادي في زمان الدولة الأموية. ثم ازداد هذا الاتصال توثقا في عهد العباسيين عندما أنشأ الغزنويون الأتراك، منذ أواخر القرن العاشر الميلادي، دولة إسلامية في البنجاب وأفغانستان، ثم توسعت الدولة الإسلامية في الهند عندما ضم محمود الغزنوي أجزاء كبيرة من الشمال الغربي للهند إلى دولته التي أسسها في أفغانستان.

وبهجرة قبائل التركمان إلى المنطقة، في أواخر القرن الثالث عشر الميلادي، ازداد ظهورهم وأسست أسرتا «الغز» و«الغوري» التركيتان حكما إسلاميا، وفي أوائل القرن الثالث عشر الميلادي استطاع الولاة المحليون «المماليك» تكوين دويلات إسلامية متعددة، وفي عهد هؤلاء ظهرت لأول مرة عناصر من الفنون الإسلامية في فنون الهند وعمائرها. وكان ذلك إبان عهد قطب الدين أيبك الذي تمكن «العام ١١٩٢م»، من توحيد حكم الولايات الإسلامية في الهند لتصبح دلهي عاصمة الدولة الهندية الإسلامية، وما زال مسجده القريب من العاصمة الهندية، بمئذنته الفريدة على هيئة برج أسطواني عملاق، من الآثار الإسلامية المهمة في الهند. وقد تتالى أفراد من أسرته على حكم الهند بعده حتى العام ١٢٩٠م لينتهي حكم الملوك المماليك، ويتولى الحكم أسرتا «الخلجي» و«طغلق» من أوائل القرن الثالث عشر حتى أواخر القرن الخامس عشر. وتنتهي دولة سلاطين دلهي بغزو تيمورلنك للهند، سنة ١٣٩٣م، ثم تحكم الهند أسرتا «سيد» و«لودي».

وفي أوائل القرن السادس عشر الميلادي يتمكن محمد بابر أحد أحفاد تيمورلنك من الإغارة على الهند وتأسيس أسرة مغولية، حكمت الهند لفترة طويلة ابتداء من عام ١٥٢٦ وخلفه السلطان أكبر (١٥٥٦ - ١٦٠٥م). وقد نقل أكبر بن همايون العاصمة من مدينة أكرا إلى عاصمة جديدة أنشأها في فاتح بور سكري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تاج محل.. صورة تسافر الى كل الدنيا

في العام ١٥٦٩م، واستمرت هذه المدينة مركزا للحكم حتى سنة ١٥٨٣م. ثم نقلت العاصمة إلى لاهور ثم إلى أكرا ثم دلهي مرة أخرى. ولقد استمر حكم المغول للهند أكثر من ثلاثة قرون أعقبها استيلاء الإنجليز على البلاد.

ولقد كان عهد أكبر عصر ازدهار للفن الإسلامي. ولقد قام المسلمون بتحويل بعض المعابد الهندية إلى مساجد، وهو ما أحفظ قلوب غير المسلمين لقرون، وتسبب في كثير من الكوارث والفتن التي اشتعل أوارها مع الهندوس والسيخ، خلال فترة الاحتلال البريطاني وبعيد قيام دولة باكستان عام ١٩٤٧.

تبوأ ضريح تاج محل الحظوة والاهتمام، حتى تاقت النفوس إلى زيارته وقصده زوار ومحبون يردونه من أصقاع الدنيا ليشهدوا لهذا المهرجان المعماري سموه وللأنامل التي أبدعته رفعة الروح وصفاء المكنون والحذق. لقد كرس التهافت والاهتمام العالمي بهذا المعلم، ديمومة وتشجيع الحرف المعمارية والفنية، لتصبح مصدر رزق ومعاش لرهط من أهلها، حيث استقينا من بعض ما تلقيناه في جولتنا لكم من المعلومات ما يمتد شوطها بين محسوس الأسطورة وملموس الحجر الكريم الذي رصع رخام هذا الصرح المتكامل.

وعلى الرغم من كون تاج محل بناء جنائزيا يمثل ضريح ملكة أراد زوجها الإمبراطور أن يكرم مثواها، فإنها تعتبر بالنسبة إلى الكثير إحدى رموز الحب والوفاء الإنساني الذي عادة ما يجد في العمارة خير تفريغ له. وبعيدا عن حالة الإطراء التي أطنب بها التاريخ لسلاطين الأزمنة من الذين شيدت لهم تلك المعالم، فإن من يستحق المجد والإطراء هو الأنامل التي خطتها وجسدتها. وهذا يدعونا إلى وقفة إكبار لهؤلاء الحرفيين الذين عملوا بكفاف العيش طامعين في الرحمة وحسن العاقبة عند اللقاء جزاء إتقانهم لعملهم. كل ذلك يدعونا إلى البحث عن أسماء هؤلاء وعن بقاياهم وورثتهم الصامدين في أزقة مدينة أكرا القديمة التي لا يدل حالها الراهن على غنى الإرث فيها، فسماتها سقيمة ومحياها بائس، وغناها يكمن في تاج محل وورثة من أنجزوه.

وقبل الولوج إلى عمارة «التاج»، يجدر بنا العروج على مراحل تطور عمارة المسلمين في الهند، التي يمكن رصدها من خلال مرحلتين أولاها حقبة السلاطين (١١٩٢ - ١٥٦٥م) وثانيتها الحقبة المغولية (١٥٢٣ - ١٨٥٧م). وكانت التأثيرات الإسلامية القادمة من الغرب بطيئة، واستعيض في بواكيرها بتحويل بعض المعابد الهندية إلى مساجد، وظلت الأساليب والطرز الهندية مسيطرة على العمارة ردحا من الزمن، مع أن المسلمين أنفسهم كانوا يهدمون ما خلفه مسلمون آخرون سبقوهم في الحكم، لا سيما العمائر الدنيوية منها كقصور البنجاب (الأنهار الخمسة)، وأقدم ما تبقى من العمائر الإسلامية يرجع إلى عصر (قطب الدين أيبك) أي إلى عهد المماليك الأتراك.

وقد جاءت العمائر الإسلامية الأولى بمنهجية واضحة التباين مع ما بنته العقائد

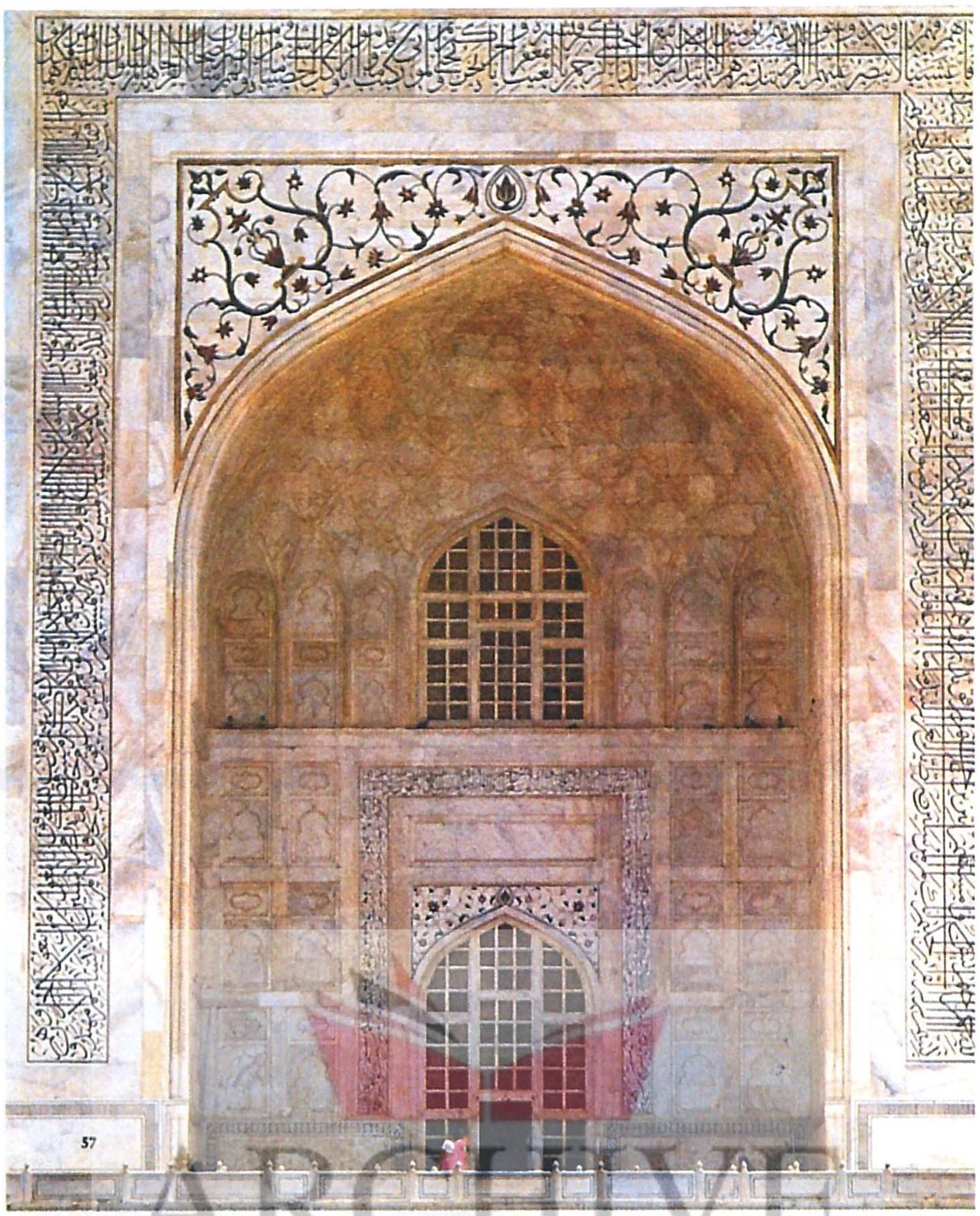
الهندوسية والبوذية التي سبقتها. ويكمن ذلك الاختلاف في كون المعابد الهندوسية ثقيلة الوطأة، سميكة الجدران والأسقف، وتشتمل على أبراج ترتفع فوق حجرات مظلمة صماء الحيطان رطبة توحي بالرهبة والغموض، في الوقت الذي كانت الأضرحة وعناصرها المعمارية من قباب ومنائر وأبهاء بيوانك وقبوات وأعمدة فيها الكثير من التفنن بالفتحات والمشبكات والشرفات وتحمل روحا فضفاضة ونفحات جمالية.

وتشترك جميع الطرز التي عمت لاحقا في لمسات مشتركة جاءت إرهاصة لما جلب من فنون إسلامية جلها من العراق وفارس وآسيا الوسطى، بحيث وظفت وتأقلمت مع العقلية والذوق الهندي في اللون والملمس والزخرف، ناهيك عن التأقلم البيئي وكان محفزها ومعاضدها الأكبر هما الوفرة في مواد البناء وتنوعها. وأهم تلك الملامح ترصد في قوة الهيكل البنائي ممزوجا مع رقته في المعالجات الفنية. وقد استعملت الحيطان الحاملة من حجر وآجر وأعمدة رخامية وعقود متنوعة وسقوف مقببة وخشبية، بينما كانت الهياكل في العمارة السابقة للإسلام تعتمد على الأعمدة أو الحيطان مع استعمال الجسور والعتب (أسكفات). وجاءت المعالجات الفنية بزخارف نحتية مسطحة رقيقة تعتمد على النوعين النباتي والهندسي باختلاف جوهري مع النحت الذي بالغ فيه الفنانون الهندوس والبوذيون في تجسيد عناصره المزدحمة والمغالية. وقد استعمل الرخام وطُعم بالأحجار الكريمة ونصف الكريمة، وصنعت منه الأعمدة والأستار المفرغة والمخرمة في خامة «حجر جالي»، التي تشبه المشربيات العربية.

وقد عمل أباطرة الهند المسلمون في استقدام عدد كبير من الأيدي العاملة الماهرة في البناء من العالم الإسلامي ويشهد على ذلك ما تركوه في هجين متجانس من عناصر الإنشاء والعمارة والزخرفة، ولم يتعصب هؤلاء الملوك لطراز معين فلم يتمسكوا بكل ما هو إسلامي، حتى غلبتهم روح الصرحية والخيلاء الواردة من أعماق الخطاب المعماري المحلي الموروث، ونزعات الملوك ونزواتهم. وبذلك جاءت العمائر ملائمة للغرض المقصود، فشتان ما بين قصور الملكات الباذخة والثرية الزخارف مع بيوت العلماء والمتصوفة البسيطة الزاهدة قليلة التفاصيل والحجرات.

ونذكر في هذا السياق شخصية المعماري التركي يوسف الذي عاش في القرن السادس عشر الميلادي، وهو أحد تلاميذ المعماري التركي الكبير سنان (١٤٩٠ - ١٥٨٨)، من خلال مرافقته له في آسيا الصغرى أو إيفاده لتنفيذ أعماله في الخارج. وكان قد استدعاه بابر شاه بعيد فتحه للهند، عام ١٩٢٣م ليبني أعمالا عظيمة في مدن الهند مثل دلهي وآكرا، ويمكن أن يكون إحدى بواكير التلاقح المثمر بين عمارة الشرق الإسلامية والعمارة الهندية.

وأهم الأساليب المبتكرة، التي لم تعرفها الهند من قبل، هو حلول التنظيم الحضري والقلاع، وكذلك المدارس والحمامات والأسبلة كمعالم معمارية، ينتشر في ثناياها جزيل الزخرف وخصوصيات الفنون الإسلامية، ناهيك عن استخدام ألواح الرخام المصقول أو المنقوش أو المرصع، وكذلك النوافذ المفرغة


بروز فنون العمارة الاسلامية

كالدانتيلا، وكذلك استخدمت قطع الزجاج الملون الصغيرة في ترصيع ونمنمة الأسطح.

ويعتبر ظهير الدين محمد بابر (١٤٨١ - ١٥٣٠م) (ومعنى بابر بالتركية الأسد)، رائد المرحلة المعمارية الثانية ومؤسس الدولة المغولية، التي استطاعت نقل فنون فارس وخراسان والشام والعراق ومصر والمغرب، والتي اجتمعت في بوتقة الفنون التيمورية إلى الهند وتقديمها في حلة النضج الذي تبوأته خلال رحلتها الصعودية. وكانت عمائر المغول التي تمثل باكورة حلول العمارة التيمورية من مصادرها في سمرقند وتبريز وهيرات، الوارثة لمدد بغداد المعماري.

وقد حكم بابر أربعة أعوام بعد استقرار دولته في الهند، وهو أحد السلاطين القلائل الذي دوّن وجهات نظره في العمارة التي تؤكد موسوعيته وتسامحه الجم ولا سيما لدى قراءة وصيته لابنه وخليفته همايون. ونقرأ في كتابه «بابر نامة» حنينه إلى سمرقند وعمارتها الراقية، التي أراد نقلها إلى دولته الفتية، ويذكرنا ذلك بحنين عبدالرحمن الأموي (الداخل) إلى عمائر دمشق لينقلها إلى قرطبة. وقد انتقد في كتابه الثقل والتكلف والوخامة التي تكتنف العمائر الهندية، ودوّن رغباته في إحلال الفنون الشرقية محلها، وقد تحقق هذا تباعا له، فقد انطلقت التأثيرات الإسلامية فيها تصاعديا، حتى توجت بتاج محل على يد حفيده شاه جيهان ابن جاهانكير بن أكبر بن همايون (١٥٩٢ - ١٦٦٦م)، التي صنفها البعض من عجائب الدنيا من دون منازع. وقد اعتقد الأوروبيون، في حقبة نضج فنون النهضة لديهم وفي فحوى خطاب أحادي النظرة والتوجه إلى مصادر الإبداع البشري المقتصرة على الغرب، من خلال صيغة إبليسية تنطلي على المنبهرين من أصحابنا، أن باني صرح تاج محل هو أحد المعماريين الأوروبيين.

ممتاز محل

وتصاعدت حظوة العمائر والفنون في الهند مع صعود الاهتمام بالعمائر الجنائزية أو المشهدية. ونجد أن ضريح همايون بن بابر يحتل ذروة الروعة التي تقمصها ورثته، حتى أن مخطط تاج محل جاء محاكيا لها في كثير من خصوصياته المسقطية. وقد صممت هذه المباني على هيئة مربعة أو مثمنة متناظرة، تجلس على مصطبة قاعدية وتسمو فوقها قبة صرحية باسقة. أما صرحيتها ومعالجاتها الفنية فقد جاءت لأسباب نفسية، حيث القصد منها بث شعور الهيبة والإجلال في نفس المشاهد، ولم يبخل عليها مشيدوها بجهد أو موهبة في نقش الحجر أو الرخام أو تزريره أو ترصيعه، وكذلك الجص المشغول أو التصوير على القاشاني أو في الفسيفساء. ويمكن أن يكون لذلك الضرب من العمارة الجنائزية جذور محلية أو تأثيرات واردة من سمرقند المعروفة بجبانتها (شاه زندي) ومقابر التيموريين مثل ضريح جوهر شاه، ابنة تيمور لنك بمدينة مشهد، أو ربما من عمق الشرق، حيث لعمائر الفاطميين في مقابر أسوان ثم المماليك في مقابر القاهرة ما تشرئب بجذورها منه.

وقد كان لتلك الظاهرة المستجدة على العمائر الإسلامية وغيرها المستحبة لدى بعض المذاهب السلفية، مقاصد نفسية بحيث أريد منها أن تترك انطباعا بالرهبة لدى العامة، وتشعرهم بقدسية صاحبها بما جعلها تحاط بالتبجيل، على الرغم من أنها تحوي رفاة سلاطين وولاة، كان جلهم من الفساق والسراق. وهذا ما يفسر الظاهرة الصرحية في العمارة، بما أريد من تأثير نفسي، يخدم أغراضا إيمانية أو دنيوية.

وتمثل الأضرحة الهندية حلقة في سلسلة تطورية، احتلت الذروة في «تاج محل» التي شرع في تشييدها، السلطان شاه جيهان عام (١٠٣٨هـ - ١٦٢٨م) لزوجته أرجمند التي اتخذت اسم نور محل بعد إسلامها على يد السلطان، وما لبثت أن لقبت بما شاع بين الناس «ممتاز محل». غير أن الاسم أخذ يحرف شيئا فشيئا حتى صار «تاج محل». وكان قد اشترك في إنجاز هذا الصرح، أساطين البنائين والفنانين. ويقوم الضريح وسط بناء مربع (مصطبة) ومسقطه متناظر، وتتوسط قمته قبة تسمو إلى حوالى ثلاثة وعشرين مترا ويتسع قطرها إلى سبعة عشر مترا، ويقبع تحت وسط المبنى ضريحان للزوجين، وقد ازدان كل منهما بجزيل الزخرف والفنون وسمات الجمال. وينفتح في كل واجهة من واجهات المبنى باب سامق. وقد استغرق تشييد هذا المبنى اثنين وعشرين عاما، وتطلب الأمر لتعجيل الفراغ منه استخدام عشرين ألف عامل يوميا طوال عام ١٦٤٣. وقد ذهب الكثير من نقاد الفن إلى أنه يكاد يكون أقرب المباني، التي شيدها الإنسان، إلى الكمال، فهو على ضخامة حجمه يبدو كما لو كان صواغ الذهب هم الذين شادوه. ويقف المرء مذهولا أمام جمال مصطبته المشكلة من المرمر الأبيض، والتي تشمخ فوق كل ركن من أركانها الأربعة مئذنة ترتفع سبعة وثلاثين مترا، وتحيط بكل منها ثلاث شرفات دائرية متعاقبة يتخاطف جمالها الأبصار.

وتاج محل أو ربما تاج العمارة الإسلامية الذي احتل سمو المنزلة، وفرض نفسه بإقحامه في عجائب الدنيا العتيقة السبعة على الرغم من قصر عمره الذي لم يتجاوز أربعة قرون، وعلى الرغم من تمثيل تاج محل لعمارة الهند الإسلامية، فإنه يختلف عن أقرب عمائرها، ونعني طراز مدينة فتح بور سكري التي بناها أكبر عام ١٥٧١ والتي كرس في ثناياها، حالة من التلاقح بين عمارة الإسلام والموروث الهندي القديم، مشيدة بالحجر الرملي الأحمر الذي يشكل خصوصية محلية تجسدت في أكثر المعالم المشيدة إبان تلك الحقبة، ولا سيما في القلاع الحمراء، على الرغم من أن الفاصل بين فتح بور سكري وتاج محل لا يتعدى نصف قرن أو بالمقياس البشري جيلين من المعماريين. فهنا سمت روح العمارة الإسلامية العربية، ولا سيما بملامحها الواردة من المدرسة العراقية

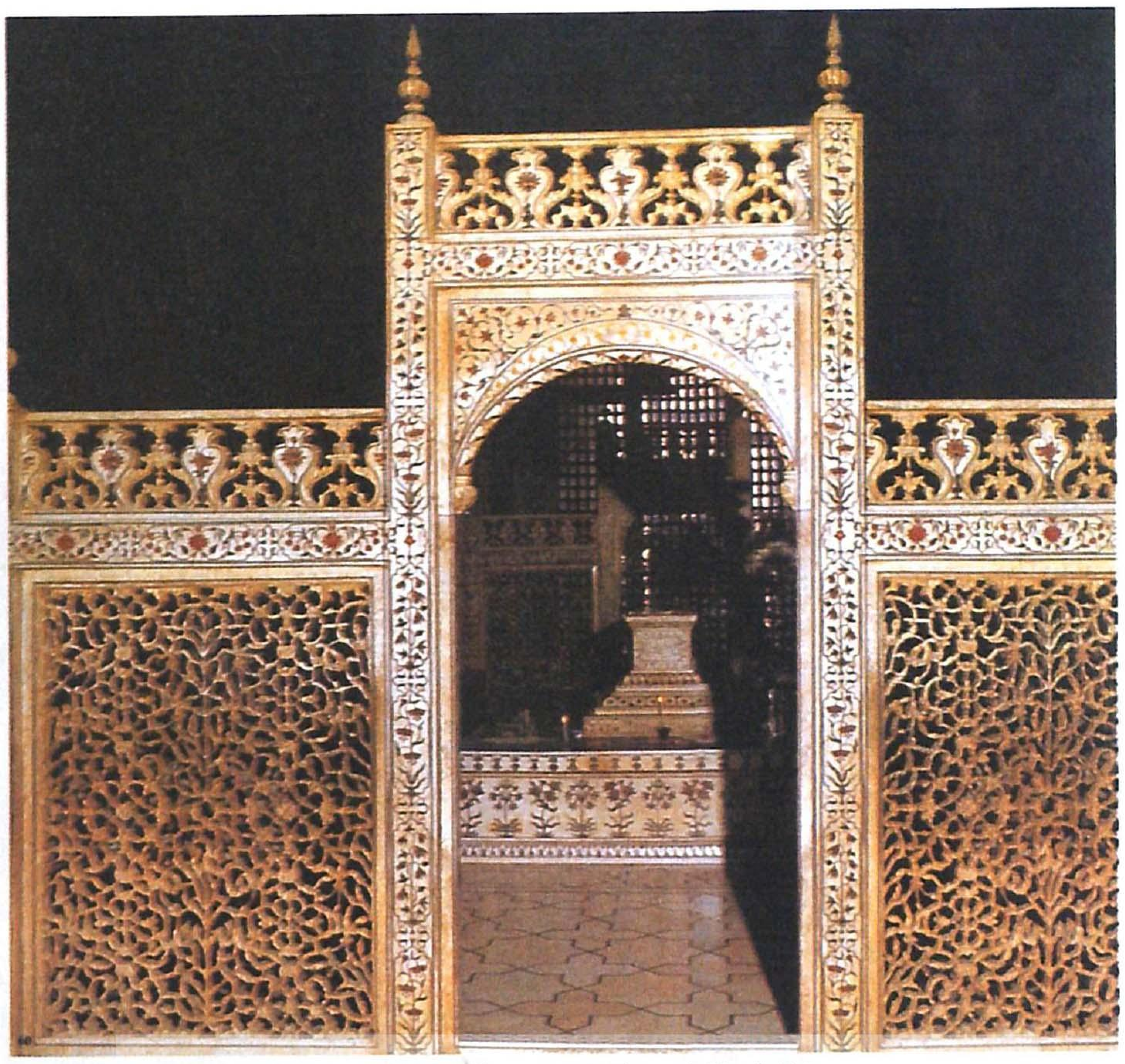
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإيرانية، إبان النهضة التي حدثت خلال العهد الصفوي.

ومما يدل على هذه السطوة للعمارة العربية في الهند هو احتكار المصطلح المعماري العربي لحرف البناء بشكل شبه مطلق، حتى تخال النفس أن تلك الثقافة القديمة والغنية لم يكن فيها أي مصطلح معماري قبل ورود وهيمنة الكلمة العربية التي وردت مع هؤلاء المعماريين والفنانين. لقد جلب شاه جيهان خيرة العمال المهرة من المغرب العربي، الذين تركوا بصماتهم جلية في ثنايا الجنائن التي حاكت بها جنة العريف وجنائن الحمراء وفاس على مخطط الحدائق الأربع (جهار باغ) المتصالب. أما من مصر فقد وردت في معالجات الحجر والرخام والهياكل البنائية وتقنية البناء، ومن العراق تجسدت في التصميم وتقنية البناء وطراز العناصر، حتى لنجد اسم أحد هؤلاء العرب قد خلدته الوثائق التي كشف عنها لاحقا، تذكر باسم البناء المعماري واجد البغدادي الذي أشرف على بناء صرح تاج محل. وربما يكون ضمن المهاجرين خلال حقبة الإخلاء الحضاري التي مارسها الترك في مصر والشام والعراق في القرن السابع عشر.

ومن الشام جاءت صناعات الأثاث والقناديل التي تضيء حجراته، فها هي الثريا الذهبية التي سمت فوق الضريح، وها هو السرداب يضاء بكرات ذهبية رصعت بمرايا محدبة جيء بها من حلب، تعكس أضواء القناديل على القبر في أنساق متلألئة فتومض وتخفق كلما تحرك اللهب الدقيق في القناديل. وهذه المرايا الحلبية كانت ترصع بها سقوف بعض حجرات النوم في قلعة أكرا الحمراء، ويكفي إيقاد شمعة أو اثنتين في الحجرة، لتجعل انعكاساتها على منظومة المرايا الشامية المثبتة على أشكال مقرنصة، هالة من النور والسحر لنهار فردوسي عربي. وهذا ما نجد بعض تجسيداته اليوم في بعض الإيوانات المقرنصة في مشاهد العتبات المقدسة في العراق.

وفي هذا الموقع السحري امتزجت الحقيقة بالأسطورة، بحيث تناقلت الأجيال من الخلف إلى السلف حكايا عن قصر في الجنة كان قد رآه شاه جيهان في إحدى مناماته، فعقد العزم على تجسيده على الأرض، واقتضاه ذلك أن يطلب من جمهرة المعماريين الذين جلبهم من أصقاع الدنيا أن يحققوا حلمه الفردوسي، ويجسدوه له حقيقة منقولة من الخلد إلى الأرض. وفعلا كان من بين هؤلاء الأساطين بعض معماريي عصر النهضة البرتغاليين والهولنديين والإيطاليين إبان غلواء طراز الباروك في أوروبا. وقد أدلى كل منهم بدلوه وبذل قصارى جهده وزبدة خبرته فلم يرق ذلك للإمبراطور الذي كان يجيبهم دائما بهز الرأس وبأن هذا ليس الذي رآه في منامه. وخلال برهة ظهر صبي بين جمهرة الحضور لا يتجاوز عمره الأربعة عشر ربيعا، يقف في مؤخرة صف العارضين، ويدعوا الحاشية لإلقاء نظرة على عمله، فلم يعتبر، وزجر واستهين به، فنحاهم الإمبراطور جانبا، وطلب منهم إعطاءه الفرصة. وقد كان وقع المفاجأة شديدا على مسامعهم عندما صرخ بهم مولى نعمتهم بأن هذا البناء هو نفسه الذي رآه في منامه. وهكذا كان الاختيار، فسارت الخطى حثيثة من العمل الدؤوب والبذخ المفرط، ولكن في النهاية



زخارف ونقوش جعلته احدى عجائب الدنيا السبع

تمخض عن أبهة «تاج محل»، وعلى طريقة الأساطير الشرقية المسهبة في الروحانيات، فإن هذا الصبي اختفى على حين غرة، ولم يترك أثرا يخلفه، بعد الأخذ بمقترحه.

لقد أراد السلطان شاه جيهان بن جاهانكير بن أكبر (١٥٩٢ - ١٦٦٦) أن يقلد جده أكبر الفاتح والباني العظيم، وأن يحقق الخلود ويبني لنفسه أهرامات إسلامية، فاضطره ذلك القصد إلى أن يبعث الرسل إلى السلاطين والولاة، بما يدعى بظاهرة (الليثوروجيا) في الاستعارات الحضارية، طالبا من أصنافهم ترشيح البنائين والصناع المهرة في مدن الشرق الإسلامي، فجمع منهم الزبدة وترك لهم العنان يحومون في فضاء الإبداع، ووفر بين أيديهم وسائل البذخ والثراء والاختيال، راميا إلى جعل تاج محل محجا روحيا وذروة معمارية تفوق الوصف، فجاءته أساطين فارس ممن يجيدون ترصيع الرخام بقطع دقيقة من الحجر الكريم وشبه الكريم، بما يحاكي تكفيت المعدن الثمين به. وقد تذكر أساطير العامة في أسواق أكرا الشعبية أن الإمبراطور لم يسمح لهؤلاء الحاذقين بمغادرة الهند بعد ذلك، وأجبرهم على المكوث فيها مقابل توفير كل ما يحتاجون إليه من معاش الدنيا على ألا يصنعوا لغيره ما يحاكيه، وبالغ البعض بقطع أيديهم كي لا يتسنى لهم إبداع غير ما أنجزوه في ثنايا تاج محل. ولم يكن اختيار الأحجار الكريمة بسبب غلاء ثمنها أو جمالها الأخاذ وصفاء ألوانها في مهرجان المعالجات اللونية فحسب، بل أيضا بسبب تداخل في منزلتها مع الروحانيات والتأثيرات التي ساد الاعتقاد أنها تسبغ على متداوليها من حسن الطالع والبركة، حيث ما زالت الأعراف الاجتماعية في الشرق، وأقل منها في الغرب تؤمن إيمانا عميقا بذلك.وعقدت أخيرا الندوات العلمية للتحقق من صحتها.

وخلال رحلة البحث عن أحفاد هؤلاء، التقينا أحدهم ويدعى محمد إقبال الحق يبلغ أواسط الثلاثينيات من العمر، ما زال يعمل في الورشة التي ورثها عن أجداده الذين تناقلوا الحرفة خلال الأجيال حتى وصلت إليه. وعلى الرغم من ضياع الملامح الأولى مع السحنة الهندية، فإنه ما زال يحتفظ بشجرة ذلك التحدر من مدينة تبريز الإيرانية. ولقد شرح لنا كيف انتقلت الحرفة إليه بعد عشرة أجيال ونيف وعرض مواهبه وطريقته الموروثة التي بدأها بطلاء صفائح الرخام الأبيض الناصع بصبغة طينية الغرض منها تبيان خطوط الأشكال عليها، والتي تُزال بعد الانتهاء من العمل. ويلي الطلاء نقر المواضع المراد تطعيمها بإزميل خاص يحقق من خلال حذاقة الصانع، كل الخطوط والأشكال المراد نقرها. وتسمو الحرفية بعد ذلك إلى الذروة عندما تُقطع الأحجار الكريمة على قدر الفراغات المنقورة وتلصق بمادة صمغية يصنعها الحرفيون، متكونة من خليط يتكون من سبع مواد طبيعية هي: طحين الرخام ونورة باريس والسخام المقتبس من حرق القناديل وعصير قصب السكر ليعطيه اللزوجة وحبوب الأرز المطحونة مع خليط بعض النباتات المحلية الطبيعية وبعض المواد الكيمياوية المثبتة. إن هذه المادة الصمغية تجعل القطع الفسيفسائية أو منحوتات الأحجار الكريمة ثابتة راسخة على مر الزمان.

السلطان شاه جيهان

وفي رحلة الإبداع هذه يستعمل الحرفي مهرجانا من الألوان المتجانسة المتناغمة التي جسد كل منها نوعا معينا من الحجر الكريم. وعلى الرغم من غلبة الألوان الداكنة التي تشدد في التناقض البصري بين تلك الأحجار، مع الخلفية البيضاء الناصعة للرخام، فإن للألوان الفاتحة نصيبا كذلك، فنجد الأزرق اللازوردي أو النيلي هو المحبب لما ارتبط برمزيته للماء جوهر المخلوقات والسماء المرجوة دائما فتداخل مع الروحانيات والرمزية التي اختلفت بها ثقافات الدنيا حتى في الثقافات الإسلامية نفسها. حيث نجد أن هذا النوع من الحجر يردهم من جزر سيشل وكذلك أفغانستان، والشيء نفسه ينطبق على الفيروزي الذي مصدره حجر الفيروز الذي يرد من تركيا (واقترن اسمه بها (تركواز) وهو الشائع، ويوجد نوعان أحدهم فاتح ويرد من إيران والآخر غامق ويردهم من التبت في الصين. أما الأخضر فيمثله الحجر الملكي (ملكايت) ويردهم من زمبابوي واللون الصدفي يحققه نوع من القواقع التي تردهم من جزر باوا سيشيل، والبني يحققه حجر «جاسبر» الموجود في الهند، والأحمر يحققه المرجان القادم من البحر الأحمر، لا سيما من مصر، الذي اكتسب اسمه منه بسبب وفرته فيه. أما البرتقالي فهو العقيق (كورنيليان) ويجلب من الهند، وبالتحديد من منطقة مهاراشتار في وسط البلاد، ومن خواص هذا الحجر أنه صعب القطع، لذا قل وجوده في منظومة الألوان الزخرفية، ومن خواصه أنه يحتفظ بالضوء بعد زوال تأثيره المباشر عليه لبرهة من الزمن لصفاته الكهربية.

والرخام الذي شُيد به تاج محل هو من أرقى أنواع الرخام، ويطلق عليه هنا «ماكرانا»، وهو في حقيقته اسم قرية هندية تقع في شمال ولاية راجستان قرب الحدود الباكستانية على بعد ٢٥٠ كيلومترا من مدينة جايبور عاصمة ملوك الإقليم الذين يطلق عليهم الإنجليز «المهراجات»، والتي تعني حرفيا «ملوك راجاستان» الذين استعملوا هذا النوع من الرخام في قصورهم الأسطورية.

وهذا النوع من الرخام له صفات الدوام، على الرغم من عوادي الزمن وتأثير عوامل الجو والمواد الكيمياوية. ونجزم هنا بأن الهيئة التي تبدو عليها حيطان تاج محل، وهذه الحلة الجميلة التي يبدو عليها، هي دليل على طريقة حاذقة كان قد استعملها المصريون منذ القدم، وذلك باختيار الحجر من المقلع الجبلي بما يحاكي الجهة التي تقع فيها واجهة البناء التي يراد معالجتها أو تغطيتها، لتحاشي عدم تجانس هذا الحجر مع الاتجاه الجديد الذي آل إليه موقعه في البناء، مما يسبب له متاعب في كنه تكوينه الطبيعي والتفتت مع سطوع الشمس ونسبة الرطوبة وهبوب الريح مما يجعله يتآكل بسرعة، ويمكن أن تكون هذه الطريقة قد نقلها المصريون الذين كانوا قد شيدوا بموجبها واجهات مدرسة السلطان حسن عام ١٣٥٦ في القاهرة.

يبقى للعمارة والفنون الإسلامية أن تعتز وتفخر بهذا المعلم الذي يحتل الذروة التي اجتمعت في ثناياها خبرات البناء للشعوب الإسلامية، مما يمكن أن يكون بوتقة انصهر فيها كل الإبداع البشري خلال كل الأزمنة ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يضم ثلاث مجموعات معمارية

بيت الهراوي

منزل بورجوازي من القرن الثامن عشر

عصام عبدالحميد - مصر

تعد القاهرة الفاطمية عروس مصر القديمة والحديثة، التي وضع أساسها جوهر الصقلي قائد جيوش الخليفة الفاطمي المعز لدين الله الفاطمي عام ٩٦٩ ميلادية الموافق ١٧ شعبان ٣٥٨ هجرية.

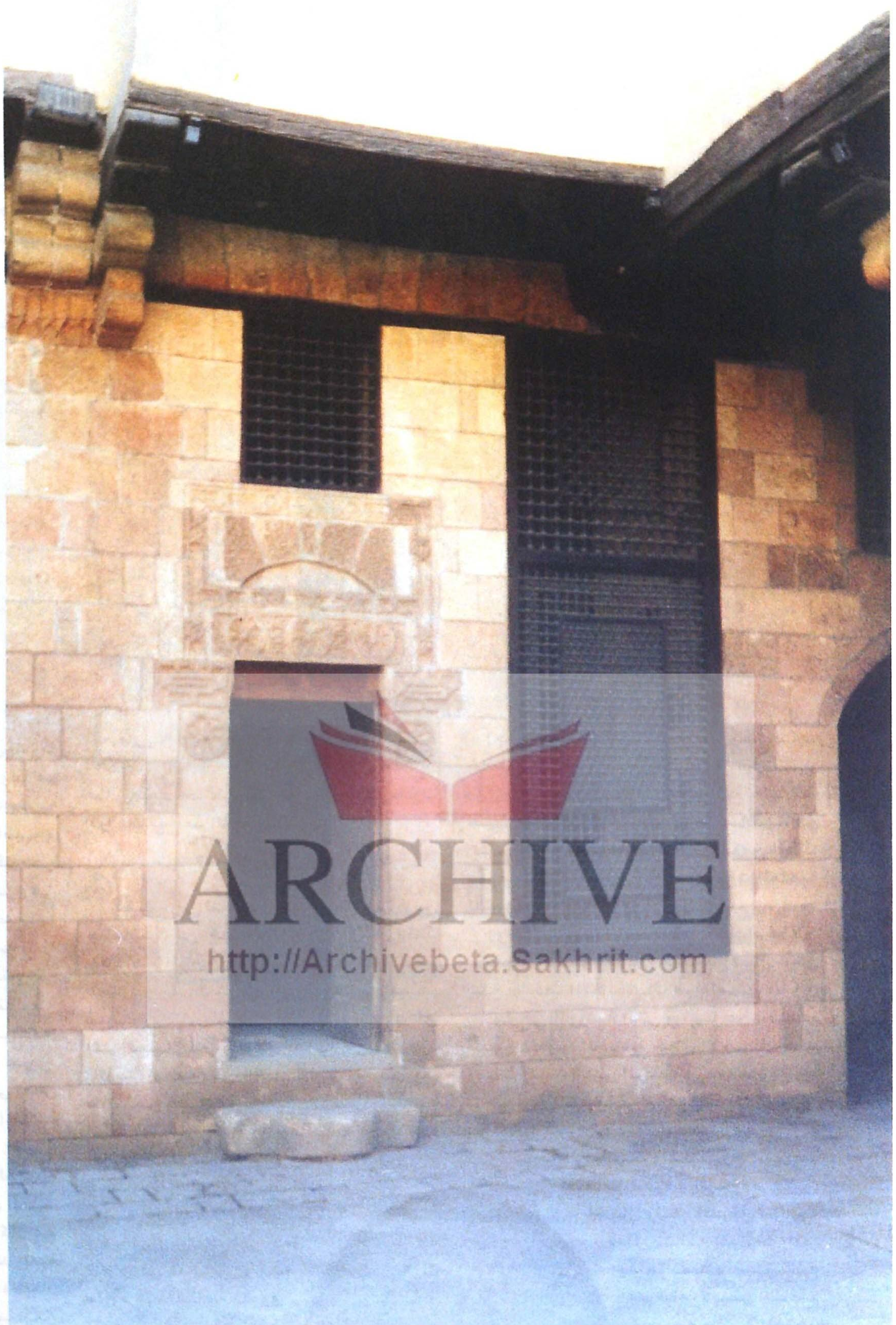
قال عنها ابن خلدون عندما زارها، «رأيت حاضرة الدنيا وبستان العالم، هي المدينة الموسوعة التي تجمع بين العتيق والجديد، يتجاور فيها الغني والفقير».

القاهرة ليست مدينة نعيش فيها وإنما هي مدينة تعيش بداخلنا، تترك بصماتها في وجداننا كما نترك على شوارعها آثار أقدامنا.

من قلب القاهرة الفاطمية زارت جريدة «الفنون» بيت الهراوي.

ترتبط المساجد والأضرحة والحمامات العمومية والمدارس بذكر القاهرة الإسلامية التي تضم داخل جدرانها بيوتا لأغنياء المماليك والبكوات، ومنذ أكثر من عشرين عاما قامت البعثة المصرية الفرنسية للبحث والترميم بالعمل من أجل إحياء هذا التراث المهمل الذي يقدر بأكثر من ٦٠٠ بيت قابل للدراسة، إلا أن كثيرا من هذه البيوت قد اختفى بسبب الإهمال والانفجار السكاني وتحديث المدينة، وفي عام ١٩٣٣ أعلن الباحث بوتي في كتابه «قصور وبيوت العصر الإسلامي»، أن عدد هذه البيوت قد أصبح سبعين بيتا، وقد هبط عددها في عام ١٩٧٠ إلى ٢٩ بيتا فقط، ويحتاج علاج هذا الوضع المأساوي إلى وعي وسرعة تصرف العلميين والجهات المسؤولة من أجل الحفاظ على روائع التراث المصري.

وفي عام ١٩٧٠ تكونت بعثة علمية لدراسة قصور وبيوت القاهرة ورشيد من القرن الرابع عشر حتى القرن الثامن عشر، بناء على مبادرة المركز القومي للدراسات العلمية بفرنسا ووزارة الخارجية الفرنسية، بالإضافة إلى المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة، وعملت هذه البعثة بالاشتراك مع هيئة الآثار المصرية على دراسة بيوت نبلاء هاتين المدينتين وعمل إصدارات مفصلة عنهما، إلا أن مسؤولي الهيئة في ذلك الوقت قد اعتقدوا أنه ربما تؤدي هذه الدراسات إلى طرح برنامج شامل للحماية والترميم، وكان لا بد من الانتظار أكثر من عشر سنوات لكي يخرج هذا البرنامج إلى حيز التنفيذ.



الفناء الداخلي لبيت الهراوي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بدأ ترميم بيت الهراوي في يناير ١٩٨٦ بموافقة هيئة الآثار المصرية، حيث تقع هذه البناية الخاصة، التي أنشئت في عام ١٧٣١، في قلب أحد الأحياء المعروفة وعلى رغم صغر مساحاتها فإنها تضم مجموعة ليس لها نظير من التشكيلات المعمارية القاهرية.

يحتوي بيت الهراوي على جدار مشترك مع بيت الست وسيلة، الذي بني في القرن السابع عشر، وهو يجاور بيت زينب خاتون، الذي يعود إلى القرن الخامس عشر، والقاعة الغنامية التي بنيت في القرن الرابع عشر، وأحد أسبلة ووكالات قيتباي، كما أنه يقع على مقربة من الجامع الأزهر الذي أنشئ في القرن العاشر.

ويحمل هذا البيت اليوم اسم عبدالرحمن بك الهراوي آخر من تملك هذه البناية، والمعروف أنه هجره في عام ١٩٢٠، ويشتمل هذا البيت على ثلاث مجموعات معمارية مميزة، فإذا كانت الأجزاء الرئيسية ترجع إلى سنة ١٧٣١، فإن تاريخ صالة الاستقبال الشرقية يعود إلى القرن السادس عشر، علما بأن المدخل الثاني الموجود في الجهة الشمالية لم يُضف إلا في نهاية القرن التاسع عشر، ويبدأ بيت عبدالرحمن بك الهراوي - كما هي الحال في جميع بيوت هذا العصر - بالفناء المكشوف وهو عبارة عن مساحة مفتوحة تتحكم في مداخل مكونات البيت، وتشغل الصالونات الجناحين الشرقي والجنوبي، بينما نقلت المطابخ والمنافع إلى المنطقة الخلفية من الناحية الجنوبية الشرقية، كما تحتوي البناية على طاحونة وإسطبل في جهتها الجنوبية الغربية.

وتشغل المندرة، وهي عبارة عن قاعة فسيحة لاستقبال الزوار من الرجال، كل مساحة الجناح الشرقي للدور الأرضي، وربما يعود كبر حجم جدرانها وطرازها المعماري إلى أواخر القرن السادس عشر أو أوائل القرن السابع عشر، وباعتبارها الأثر الوحيد الباقي من بناية قديمة تهدمت، فقد أحاطت بها الإنشاءات الحديثة التي أقيمت عام ١٩٣١. وكعادة بيوت هذه الحقبة تتميز المندرة بثلاث فسحات محددة، وتتوسط الدور قاعة هي المدخل إلى هذه الفسحات الثلاث، حيث نرى فسقية، ثمانية الأضلاع مزودة بقطع الفسيفساء يحليها فانوس يرتفع ١٤ مترا عن سطح الأرض، ويحيط بهذه الفسقية إيوانان يتكونان من فسحتين مرتفعتين قليلا، ليتمكن رب البيت من الوقوف متوسطا ضيوفه، ويتميز هذان الإيوانان بأسقف مرسومة وخزانات حائطية متعددة الألوان. أما صالة الاستقبال الثانية، الأقل اتساعا، فتشغل كل الجانب الجنوبي من الفناء، وتتكون أرضيتها من البلاط الجيري الأبيض الكبير الحجم ذي النقوش المتشابهة.

ويثير السقف اهتمامنا لسببين. أولهما أنه يلتف حوله شريط منقوش عليه العبارة التالية «أنشأ هذا المكان الحاج أحمد بن يوسف الصيرفي في سنة ١١٤٤ - هجرية الموافق ١٧٣١ ميلادية. وثانيهما أنه يلتقي فيه طرازان من العمارة القاهرية بتشكيلاتها المعمارية التقليدية والعثمانية بتكويناتها الزهرية الكثيرة الانتشار. وتطل على الفناء تكعيبتا عنب تسمحان بدخول ضوء خافت وتنتهيان بشبكة كبيرة من الخشب المعشق (المشربية).

تشغل الأجنحة الخاصة معظم أرجاء الدور الأول الذي يصل إليه السلم الوحيد الذي يقع في الجانب الغربي من الفناء، ويتكون كل جناح من القاعة التقليدية الرحبة التي تلحق بكل منها بعض الحجرات. ويتشكل اللون الأزرق الذي ينتشر على الجدران من تركيبة فنية غاية في الروعة لأنه يقوم بإبراز التكوينات الخشبية والزهرية التي تزين السقف.

تشكل هذه المجموعات الثلاث التقسيمات الرئيسية للبيت، علما بأنه يحيط بها طبقا لمستوى كل حجرة من حيث الأهمية، وقد رممت بالكامل باستثناء منطقة الخدمات التي تقع في أقصى جنوب الحديقة، التي لم ترمم بسبب تردي حالتها وأنها ليست ذات قيمة إلا في حالة تخلصها من المخلفات، وتجهيزها بصورة أكثر عملية لتسهيل إعادة استخدام الحجرات الرئيسية مرة أخرى.

يقول الأثري محمد شبل، مدير منطقة آثار الباطنية التي يقع البيت في حدودها «أعتقد أنه ينبغي أن يظل هذا البيت بعد ترميمه مرتبطا بجغرافية وتاريخ الحي الذي أنشئ فيه»، ومن المؤكد أن قربه من الجامع الأزهر ومن غيره من الآثار الموجودة في الشوارع المجاورة يمكن أن يحميه من تدهورجديد، علما بأنه إذا أدرج البيت في أحد الأنشطة الاجتماعية فسوف يتداخل مرة أخرى في الحياة اليومية للمنطقة، مما يضمن الحفاظ عليه من الاندثار، وتحول هذا البيت إلى مسكن خاص احتمال غير وارد، لأنه يجب أن يظل في متناول زيارة الجمهور، علاوة على أننا نستطيع تحويله إلى مركز إعلام وتوثيق عن القاهرة الإسلامية، على أن تكون هذه الخدمات في متناول كل من يريد أن يستعلم عن زيارة القاهرة الفاطمية، كما يمكن استخدام الفناء كاستراحة للسائحين على ألا يشغل مكتب الإعلام سوى مساحة صغيرة نترك ما حولها للزيارة، من جانب آخر يمكن استخدام هذا البيت في إقامة المناسبات الثقافية وحفلات الموسيقى والمحاضرات والمعارض الفنية، وهذا ما قام به صندوق التنمية الثقافية في عروض بعض المسرحيات في المهرجان الدولي للمسرح التجريبي.

وقد سارت أعمال الترميم داخل إطار من الرغبة الدائمة في احترام المكان وإعادته إلى سابق عهده، وعلى رغم أن هذا البيت قد شهد ثلاثة عصور مختلفة فإنه لم يلق في تاريخه الطويل سوى تحولات بسيطة، مثل الصالون الذي تطل واجهته على الفناء المكشوف، الذي عُدل بكامله في القرن

”
يحمل بيت الهراوي اليوم اسم عبدالرحمن بك الهراوي آخر من تملك البيت، الذي يشتمل على ثلاث مجموعات معمارية متميزة تعود إلى القرون السادس والسابع والتاسع عشر
“

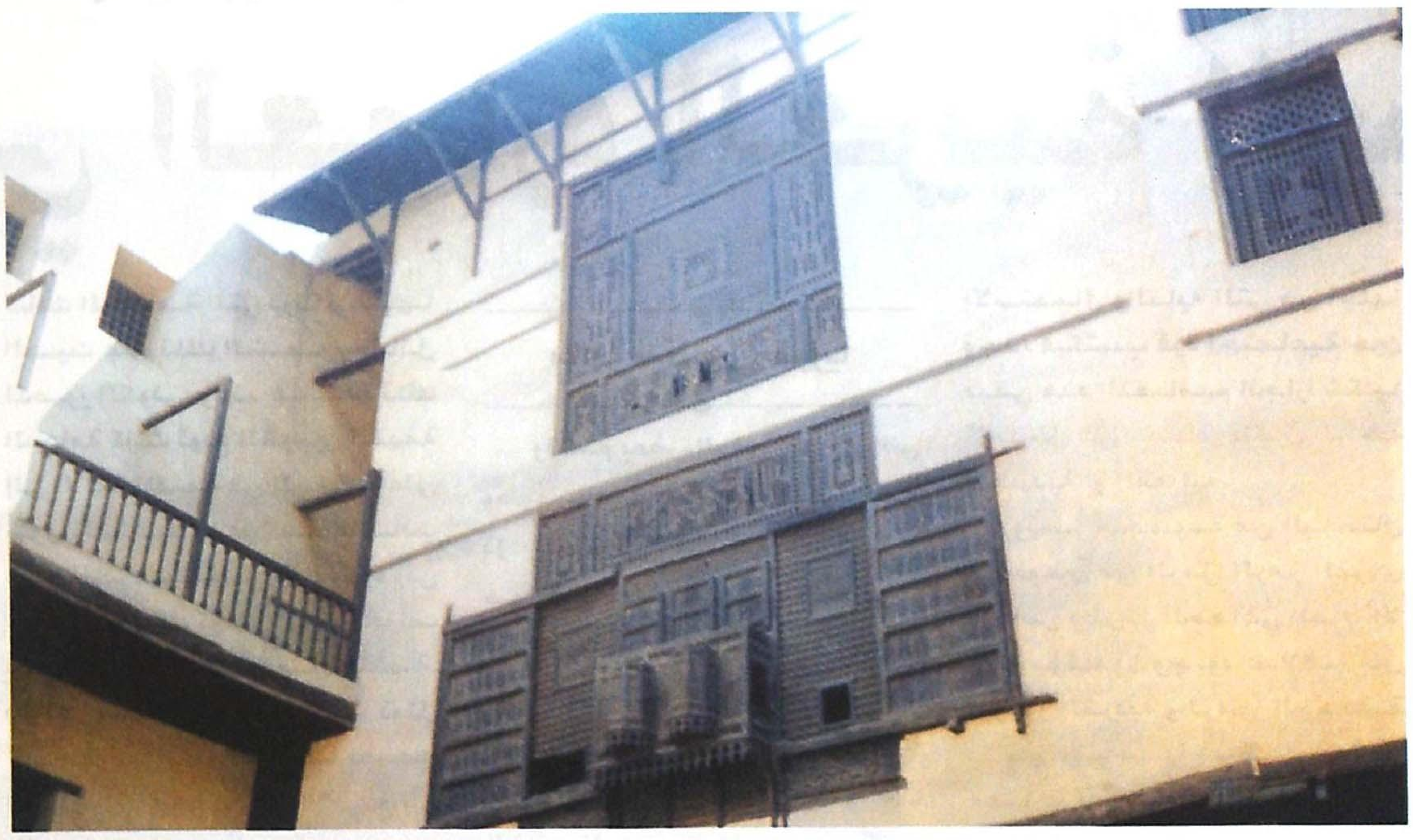
المندرة – صالة الإستقبال

التاسع عشر، وأعيدت مداخل الحجرات الكبيرة إلى سابق عهدها وأعيد فتح واجهة حجرة الاستقبال الكبرى التي سدتها نوافذ ثلاث غوطية الطراز، فعلى المستوى الأثري لم يقابل عمال الترميم لهذا البيت أي مشاكل، إلا أنه على المستوى الفني واجهنا بعض الصعوبات نظرا إلى الحالة المتردية التي وصلت إليها بعض أجزاء البيت والجدران، من إنجاز أعمال كثيرة في الأرض الهابطة والجدران المنبعجة والأسقف التي أضيف إليها دعامات جعلت استخدام المكان مستحيلا، وقد أدت الهزات الأرضية الأخيرة إلى تدهور واختفاء عدد من القطع الخشبية المشغولة التي تضفي جاذبيتها عليه.

ويقول محمود إدريس، المفتش بهيئة الآثار المصرية، إنه في كل مرحلة من مراحل عملنا الترميمي كنا نطرح أمامنا نقاطا ثلاثا للبحث في كيفية إيجاد مواد عالية الجودة وكفاءة العمال ومشكلة التمويل، ولكي نرضى عما نقوم به من عمل كان علينا إيجاد التقنيات والمواد الحقيقية التي استخدمت وقت بناء البيت، إلا أنه في المرحلة الأولى من العمل دعتنا اختباراتنا للخضوع إلى الوسائل والأدوات القليلة المتاحة، أو تلك التي وضعت تحت تصرفنا. ففي مجال الترميم بالحجر لوحظ الحصول على نتائج جيدة، على رغم أن الحجر المعروف باسم حلوان الذي يستخدم في جميع مواقع الترميم، دون استثناء، يعيبه سرعة قابليته للتفتت وخفة وزنه وعدم ملاءمته للأوساط الرطبة، أي أنه كان من الصعب إيجاد الحجر ذاته، المستخرج من محاجر الجبل الأحمر المغلق الآن.

وحلا لهذه المشكلة حاولنا الحصول على أحجار بعض المباني الآيلة للسقوط، محاولين بهذا إيجاد مواد مشابهة لتلك التي استخرجت فيما سبق، ونذكر في هذا استخدام الفكرة ذاتها في ترميم بيت الست وسيلة المجاور الذي قامت به هيئة الآثار المصرية.

ويضيف إدريس، المشكلة نفسها واجهتنا في إنجاز الأعمال الخشبية، فحاولنا الحصول على نوعية الخشب نفسها التي استخدمت في تزيين أسقف ومشربيات بيت الهراوي، وهو الخشب العزيزي، وكما كانت الحال في أعمالنا من الحجر، فقد قمنا بشراء وإعداد عروق قديمة استخدمناها في إصلاح التكوينات الخشبية المختلفة، وفي الاتجاه ذاته استخدمنا الجير في صنع الملاط اللازم لربط وكسوة الحجارة بدلا من الإسمنت الذي اصررنا على حظر استخدامه على رغم انتشاره بكل أسف في جميع مواقع الترميم في القاهرة، لذلك فإننا نحيي جهود الفنيين المصريين الذين جندتهم هيئة الآثار، والذين قدموا أساليب ودراية وخبرة أجدادهم، وكان أداء العمال ابتداء من نحات الحجر ومرورا بالبنائين والنقاشين مشجعا للغاية، وقد احتاجت بعض الأعمال الأكثرتعقيدا، كتقوية الدعامات وإصلاح الطلاءات وترميم الأخشاب، إلى عمالة فنية متخصصة استعنا بها من خارج الهيئة.



المشربيات

”
خشب الخرط العربي الموجود بالمشربيات يؤدي إلى خفت الضوء والحرارة ومنع الرؤية من الخارج، مما أوحى إلى المعماريين بعمل كاسرات الشمس التي تعتبر من أهم العناصر الوظيفية والمناخية
“

ويؤكد الدكتور الاستشاري مصطفى الجنيدي، الخبير في فن العمارة الإسلامية، أن بيت الهراوي فيه العناصر الوظيفية لفن العمارة الإسلامية، حيث يقوم الخشب الخرط العربي الموجود على المشربيات بخفت الضوء والحرارة ومنع الرؤية من الخارج، وأوحى ذلك بعمل كاسرات الشمس التي تعتبر من أهم العناصر الوظيفية والمناخية في الوقت الذي انتقلت فيه إلى الغرب عن طريق المهندس البرازيلي أوسكار نيماير بعد ذلك بعشرات السنين، ومن ناحية العناصر المناخية للبيت يعتبر المناخ حارا في البلاد العربية والإسلامية مع قلة الأمطار، لذلك جاءت العمارة الإسلامية في البيت متكيفة مع المناخ، فتجويف المكعب في البيت يبقي الهواء الأكثر كثافة من الهواء الساخن أطول فترة صباحا حتى يسخن بفعل الشمس ليصعد ويحل محله هواء أبرد منه ◆

الخطوط المتقاطعة تنسج توليفا زخرفيا يرمز إلى العالم الكوني

تتعدد معاني «الرمز» بحسب الحقل الفني أو المعرفي الذي تُستخدم فيه، فقد يشير إلى كل ما قد يوحي بمعنى إضافي غير معناه الأصلي السائد، وقد يستعمل كبديل لبعض الحالات المتفق عليها اجتماعيا، والتي تحمل عادة معنى محددا وثابتا مثل ارتداء الثوب الأسود للتعبير عن الحداد والحزن، وقد يستعمل للتعبير عن الأحاسيس والمشاعر بصورة راقية كما في الشعر والفنون.

ويرى هيجل أن الرمز هو، باستمرار، شيء مادي موجود، أما ما يرمز إليه أو يوحي به فهو فكرة مجردة، بحيث تكون العلاقة بين الاثنين علاقة الملموس أو المشخص العياني بالمجرد أو المتخيل.

فدور الرمز إذن هو التجسد العياني بالمجرد، فالميزان «شيء مادي مشخص يرمز إلى العدالة» إنه يوحي بالمعنى ولكنه لا يعبر ولا يفصح عنه، ويضيف إليه معاني جديدة دون أن ينال من معانيه الخاصة والمباشرة.

ارتكز على فلسفة روحية وأخلاقية

الرمز في العمارة العربية الإسلامية

ماهر منصور - سوريا

يقدم فن العمارة للمجتمع رموزا لا يخترعها، لأن الرموز مبعثها الجذور والمعتقدات والبيئة المحيطة وليس العقل، فهي لا تظهر كاملة بصورة مفاجئة بل تنمو نموا تدريجيا، فأحد الأبنية الوظيفية مثلا والقائم على شكل ما قد يصبح يوما ما شعارا بعد بنائه ورمزا في الأزمنة القادمة.

ومن الطبيعي أن يبدو لنا كل زمن متمتعا ببعض الاستعارات الزمنية الخاصة المملوءة حيوية، التي لا تعكس إحساسا معاصرا بالجمال فقط، بل تصور الجهاز الخيالي لما يكمن وراءها، فحياة المرء مهما كانت خاملة وباهتة، فإنها تحفل بالرموز وأكثر الناس واقعية يحيا بالصور.

والرمزية في العمارة قديمة قدم التاريخ، فقد كانت معروفة عند الشعوب القديمة وفي طليعتها الشعوب القاطنة في القطب الشمالي وفي أمريكا الشمالية، إذ كانت الدعامة التي يرتكز عليها البيت عند تلك الشعوب تماثل المحور الكوني، وعند قاعدة تلك الدعامة كانت تودع القرابين المقدمة إلى الآلهة المقيمة في السماء، وعلى طول ذلك المحور دون سواه كانت الأضاحي تستطيع الارتقاء إلى السماء، كذلك كانت الزاقورة تؤلف جبلا كونيا بكل معنى الكلمة، فكانت الطوابق السبعة فيها تمثل السماوات السبع، وعندما يصعد إليها الكاهن فكأنه كان يبلغ من الكون قمته.

وتنجم بعض الرموز عن أغراض وظيفية أو بنائية، فالوظائف التي تؤديها الأماكن الإسلامية - مثلا - هي التي تعطي المعنى الرمزي لتلك الأماكن بالدرجة الأولى وليس شكلها، وقد تتوصل هذه التصاميم إلى حالة الرموز فيما بعد، ولو فقدت معناها وغايتها فإن الشكل الرمزي الموحد يكمل الاستعمال والغاية التي من أجلها وجد، فيكتسب قوة اجتماعية حين يبقي هذه التصاميم إنجازا شكليا لا يدخل في حسابه تأمين الراحة الجسدية أو الفعالية.

ويميز مجموعة من الباحثين بين نوعين من الرمز، الرمز الفردي الخاص والرمز الجماعي العام، إلا أنهم يؤكدون وجود علاقة بين الرموز الفردية والرموز الجماعية بشكل أو بآخر، فنجد أن لكل معماري معجما خاصا يستمد منه رموزه التي تحمل خصوصية عمارته وسماتها - والتي ربما لا يتفق عليها مع معماري آخر- ولكن لا بد لهذه الرموز أن تبقى على قدر يسير من الخيوط التي تربطها بالرموز العامة، حتى يثير ما يقدمه استجابة لدى المجتمع، ويتمكن من إيصال وجهة نظره وفلسفته إليه، فيضمن لها صفة الاستمرارية والاستحسان، فالأشكال المعمارية تصبح ذات معنى عندما تحتوي على المعلومات التي يستطيع الناس فهمها، ولا بد هنا من التمييز ما بين الرمز والعلامة ففي حين لا تؤدي العلامة شيئا يتعدى نطاق الإشارة التي غالبا ما تكون مفهومة لدى أفراد المجتمع ويمكن استيعابها باعتبارها عملية حسية، نجد أن الرمز الذي يتسع لأكثر من معنى يشير إلى تصورات ومفاهيم موغلة في التجربة، ومن هنا تأتي صعوبة فهم الرمز الذي يتطلب قدرات ذهنية لإدراك مراميه، وفهم عميق

"لكل معماري معجم خاص يستمد منه رموزه التي تحمل خصوصية عمارته وسماتها، ولا بد لهذه الرموز من أن تبقي على قدر يسير من الخيوط التي تربطها بالرموز العامة"

للمصادر المستوحى منها والتي تختلف من شعب إلى شعب ومن ثقافة إلى ثقافة.

إلا أننا نستطيع أن نعتبر أن الرمز في بعض الحالات يحمل في إحدى وظائفه وظيفة العلامة، فبالإضافة إلى ما تحمله المئذنة من الرموز الإلهية - مثلا - فهي تؤدي وظيفة العلامة بالإشارة إلى المسجد.

إن فهم مفردات العمارة الإسلامية ورموزها، يجب أن يستند إلى معرفة عميقة للعقيدة الإسلامية ومرتكزاتها التي تتميز بنظرتها الشمولية للكون والحياة والإنسان، والتي وجدت في فن العمارة التعبير اللازم لقيمها السامية.

لقد قامت العمارة العربية على الشكلية بالدرجة الأولى، ولكن هذه الشكلية لم تكن من دون مضمون، فلقد ارتكزت تلك العمارة على فلسفة روحية صادرة عن الطبيعة المتميزة للإنسان العربي، فكانت العقيدة العربية والأخلاق وجميع المثل هي مضمون تلك العمارة، ولهذا فالرمزية الشكلية في العمارة العربية الإسلامية تلعب دورا مهما، ولكن ليس بالأهمية نفسها للدور الذي تلعبه المعتقدات والأفكار الدينية.

ويرى د. خالد السلطاني أن «القراءة المعمارية المعاصرة لمفردات العمارة العربية الإسلامية ينبغي ألا تعتمد على النصوص الواضحة المعتمدة على رؤية عناصر المبنى المجردة ومعانيها بصريا، وإنما ينبغي استقراء الأفكار الكامنة في صميم هذه المعالجات جراء التجسيد المعماري لرموز هذه التكوينات، واستشفاف القيم المبدعة فيها وتأويلها».

فالنقطة والرقم (١) يمثلان الخالق والتعبير عن المطلق، والمربع تعبير عن الثبات والكمال، والكعبة المشرفة رمز لتجمع المسلمين حول عقيدتهم، وتعبير عن المركزية بمعناها الواسع والشامل وبمعناها المحدود للمشروع المعماري الواحد، وبالتالي فالمكعب هو مركز الجهات الأربع، وتوحي حركة الطواف حول الكعبة المشرفة بمسار الدائرة، وتستعمل في العمارة الإسلامية بمعنى الاحتواء والتوجيه، فالمثمن انعكاس للعرش الإلهي الذي تحمله ثمانية ملائكة، أما الشكل الكروي والنجمة فهما تعبير عن الكون والسماء وما يليها من عالم روحاني.

وبالتالي نجد أن تلك الأشكال الهندسية حملت معانيها المستمدة من العقيدة التوحيدية، والتقت لتتضافر في العمارة العربية رموز المادة والروح، رموز السماء والأرض ورموز الخالق والمخلوق.

الأمر نفسه يتكرر في عمارة المساجد، وتبدو المآذن كأنها أذرع المسلمين ممتدة إلى الله تبارك وتعالى تطلب الرحمة والمغفرة، ومن ناحية أخرى فهي تحمل معنى عميقا يتصل بالتسامي والكمال وتفاعل الإنسان المؤمن مع السماء، فانتقال المسقط المربع للمئذنة إلى المثمن ثم إلى الدائرة فالقبة وبالعكس، هو انتقال من الأرضي إلى الكوني كدلالة على العبادة أو من الكوني إلى الأرضي كدلالة على العناية الإلهية.

والأعمدة فيها - أي المساجد - لا تعمل بمفردها فشخصيتها تنبع من تكرارها بإيقاع معين لا يتغير، مجسدا وعاكسا في الوقت ذاته روح المساواة والتآخي التي جاء بها الدين الحنيف.

أما المحراب والذي يحدد للمسلمين اتجاه الصلاة فاكتسب رمزيته من وظيفته التي يؤديها في الدرجة الأولى وليس شكله، وخلافا لما رآه العالم بابادوبولو في كونه «رمز إلى وجود الرسول ومن خلاله إلى الله نفسه» فالمسلم لا يحتاج إلى وسيط لإدراك خالقه والاتصال به.

وتحفل قبة المسجد بالفتحات الصغيرة الموزعة على سطحها التي تسمح بإدخال الإنارة من خلالها تعبيرا دافئا عن القبة السماوية المزدانة بالنجوم، فكانت القبة الشريفة في المسجد النبوي مطلية باللون الأزرق وهو لون السماء قبل أن تطلى باللون الأخضر الذي يرمز إلى الاطمئنان عند الصوفية. وفي قبة الصخرة ترتبط القبة بالمعراج إلى السماء وتسقف القبة بيوت الصلاة في المساجد العثمانية حيث يؤدي المصلون الصلاة ويدعون الله.

وأخيرا تتضافر الخطوط المتقاطعة بشكل هندسي لتؤلف نسيجا زخرفيا متلاحما ترمز عناصره إلى العالم الكوني.

الأعمدة.. رمز لروح المسافرة

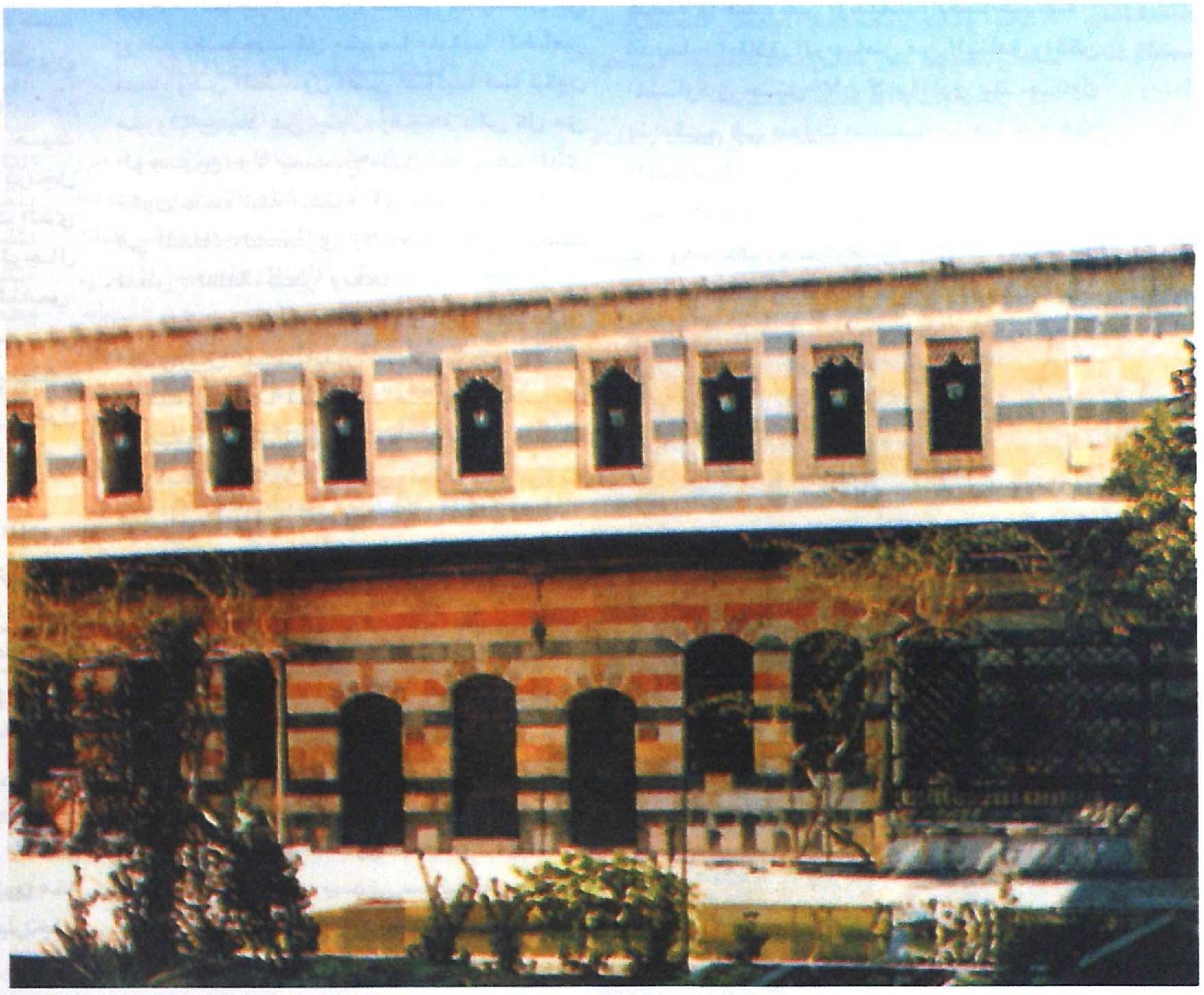
> الكعبة المشرفة رمز لتجمع المسلمين حول عقيدتهم، وتبدو مآذن المساجد كأنها أذرع ممتدة تطلب الرحمة والمغفرة، وتحمل قبة المسجد تعبيرا دافئا عن القبة السماوية المزدانة بالنجوم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما في العمارة المدنية فنجد في فناء البيت العربي تعبيرا بسيطا لما رسمه الإنسان المسلم في مخيلته لجنة الخلد. فالماء والخضرة والكائن الحي والجدران الأربعة المحيطة وأرض الفناء وغطاؤه المتمثل في السماء، كلها تجتمع لتؤلف ما أراده الإنسان المسلم في خلق جنته على الأرض.

أما المقرنصات التي تعتبر من أجمل مفردات العمارة العربية فهي تعبير رائع عن العلاقة بين الأرضي والكوني والانتقال من الجزئي إلى الكلي، من خلال الانتقال من الشكل الأرضي «المربع أو المثمن» إلى الشكل السماوي «دائرة+ قبة».

في النهاية ومن وراء هذه التعابير المباشرة، تأتي تلك التي قدمها لنا الشعور والذاكرة والتي تستمد من عبادتنا لله وإدراكنا للبيئة والتاريخ، ولا يستطيع أحد أن يسقطها تماما من حساباته لدى تقديره لقيمة بناء ما في عمارتنا العربية ◆



فناء البيت العربي ومحاكاة للطبيعة

عُمان، ذلك البلد العجيب، في كل شيء، في عاداته وتقاليده، وفي مظهره وجوهره، وفي تاريخه وموقعه الجغرافي أيضا، تميز دون غيره من البلدان بشخصيته الفريدة والمتميزة، التي تركت آثارها على الحياة العُمانية بأسرها.

ولعل الفنون الشعبية أبرز مثال على وضوح الشخصية العُمانية وأصالتها، إذ تتعدد الألوان الفنية هناك بشكل لافت للانتباه، فربما يصعب على المرء معرفة كل هذه الفنون، فمنها القديم والجديد، ومنها المألوف والغريب، إلا أنها تعكس روح الشعب العُماني وأصالته، ومن أشهر هذه الألوان الفنية المنتشرة: الرزحة، العازي، الطارق، التغرود، الونة، التهلولة، الليوا، الزفة، والشوباني.

«الفنون» تلقي الضوء على هذه الألوان التراثية.

آلات شعبية في المناسبات الدينية والاجتماعية

تعكس أصالة الشعب وفولكلوره

الفنون الشعبية في عُمان بين الأصالة والتجديد

ياسر محمد غريب - مصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرزحة... فن المصالحة بين المتخاصمين

هي فن المبارزة بالسيف، وفن المطارحة الشعرية، وقد كانت قديما وسيلة للتعبير الجماعي عن مطالب الناس لدى الولاة، كما كانت أيضا وسيلة لإعلان الحرب وحشد المحاربين، وإعلان الانتصار أو التوسط بين المتخاصمين من أجل المصالحة بينهم.

تبدأ الرزحة بصياح الطبول، حيث يجتمع الرجال ليعقدوا أمرهم، ثم يرتجل شاعر كل قبيلة ما يؤرخ به للحدث الذي اجتمعوا من أجله، كما يجتمع الرجال للرزحة بقصد الترويح عن النفس، واستعراض براعة القادرين منهم على المبارزة والنزال بالسيف والترس، ويتطارح شعراء القبائل براعتهم في أشعار الغزل والمدح والهجاء والأحاجي والألغاز، وهي الصورة الأدبية للمبارزة بالسيف.

والرزحة تسمية تشير إلى أن اللاعب بالسيف «يرزح» تحت ثقله - أي ثقل السيف - وأن عليه أن يتحمل هذا الثقل أثناء قفزه عاليا في الهواء، والتقاطه عند هبوطه ثانية من مقبضه يمثل نوعا من المباهاة بين رجال الرزحة «مهما كان ثقل السيف أو درجة مضاء نصله».

وتختلف أنواع الرزحة باختلاف حركة المشاركين فيها، ونوع وسرعة الإيقاع الحاكم للحركة، والبحر الشعري الذي يتكون منه غناء شللها، ثم الموضوع الذي يرتجله الشاعر.

وأنواع الرزحة هي أسماء يشير كل منها إلى صفة من صفاتها تتصل بالشعر أو بالحركة أو تنتسب إلى بقعة معينة، ومن أبرز هذه التسميات، الرزحة المسحوبة وفيها يكون الشعر غزلا أو مدحا. وأيضا رزحة الحربيات، رزحة الهوامة، الرزحة الخالدية ورزحة الناحية. وحين تلتقي قبيلتان في رزحة تصطحب كل منهما طبلها الخاص بها، وهي الطبول التي غالبا ما تكون موروثة جيلا عن جيل، رفيعة على كل من الوجهين. ولا يصيح طبل الجانب الذي تكون عنده شلة الغناء أي يكون عليه الدور في الغناء الشعري، إلا بعد تلقين الصف لنص «الشلة» شعرا ونغما.

ويتحرك الطبالان بين الصفين المتوازيين المتقابلين حتى يكتمل غناء الشلة. عندها تصمت طبول الجانب لتصيح طبول الجانب الآخر بشلة جديدة غالبا ما تكون ردا على الشلة الأولى، ثم تتوالى الشلل الشعرية - غناء - بالتبادل بين الصفين حتى تحقق الرزحة أهدافها المنعقدة من أجلها.

العازي... الشعر يعانق البنادق والسيوف

هو فن الإلقاء الشعري من دون تنغيم أو غناء، وهو لون فردي يؤديه شاعر مبدع، ويتصدر شاعر العازي جماعته ممسكا بسيفه وترسه، يمضي سائرا وهو يلقي بقصيدة الفخر أو المدح، ويهز سيفه هزة مستعرضة عند كل وقفة في الإلقاء، وهي الهزة التي يرتعش لها نصل السيف.

ومن خلف الشاعر، تشارك مجموعة من الرجال وهم يلفون الساحة في تلك الدائرة المقفلة التي تحيط بالشاعر وتابعيه، وهم يرددون عدة هتافات محددة في نمط موروث، مثل هتاف قصير قوي النبرة من كلمة واحدة هي «وسلمت» يصاحبها - قديما - إطلاق الرصاص من البنادق، ولكن المشاركين حتى الآن لا يزالون يشحذون بنادقهم في صوت مسموع نافذ مع هذا الهتاف الذي يلي البيت الأول - عادة - من شعر المقطع الذي يلقيه الشاعر.

وهتاف آخر يقول «الملك لله يدوم» ويمدد المشاركون حرف الألف في لفظ الجلالة تأكيدا لمعنى الهتاف ومضمونه، الذي يرددونه أيضا في نهاية المقطع الشعري الذي ينشده شاعر العازي.

وفي بعض ولايات المنطقة الداخلية ينهي الشاعر مقطعه الشعري في الفخر بأهله أو مدحهم أو مدح أصدقائه وعشائرهم بعبارة «صبيان كبار الشيم».

وهناك ثلاثة أنواع من شعر العازي: الأول الألفية، والثاني العددية، والنوع الثالث المطلق. وتبدأ قصيدة «العازي» - عادة باسم الله لتنتهي بالصلاة والسلام على رسول الله.

وقد يسبق «العازي» أو يتلوه ما يسمون «التعيوطة» أو «التعبيطة»، خصوصا في ولايتي الحمراء وبهلا بالمنطقة الداخلية، وفي ينقل وعبري بالمنطقة الظاهرة، والرستاق بالباطنة.

الطارق... الوجه الآخر للغزل

هو من فنون البدو، ويغنيه صاحبه على ظهر الهجن أو جالسا على الأرض، ويتشارك اثنان من المغنين في أدائه، حيث يبدأ أحدهما ثم يتلقف الآخر الشعر والنغم في نهاية البيت الشعري ليعيد أداءه «صورة طبق الأصل» من أداء المغني الأول، ولا يتغير نغم الأداء في الطارق من أول القصيدة إلى آخرها، كما أنه يكاد يكون ثابتا من مغن إلى آخر، ومن ولاية إلى أخرى.

ويتناول مغني الطارق العديد من أغراض الشعر في غنائه، وإن كان أغلبه في الغزل والذكريات، أو مدح ناقته والتغني بفضائلها. ويؤدى «الطارق» أثناء السير البطيء للهجن، وبذلك يختلف إيقاع الغناء فيه عن غناء «التغرود» الذي كان يؤدى أثناء «هرولة النوق».

وتختلف تسمية فن الطارق بين مناطق السلطنة أو طريقة نطقه، ففي منطقتي الباطنة والظاهرة يسمونه «الردة»، أما اختلاف النطق فهو في ولاية صور بالمنطقة الشرقية حيث يسمونه «الطوريق» وينطقونه «الطوريح».

التغرود... على ظهور الإبل والخيل

هو الغناء على ظهور الإبل أو على ظهور الخيل، لتحميسها أو لتحميس راكبيها. ويسمى تغرود البوش «رزحة» البدو

عمان مدينة التراث والحضارة

أو «رزقة» البدو. وهو غناء جماعي في شكل نغمي ثابت لا يتغير مع تغير المكان. ويتميز هذا الشكل باستطالة حروف المد في موجة نغمية متميزة هي الصورة المسموعة لحركة سير الركاب.

ومن الأسماء التي يطلقونها على «التغرود» اسم شلة الركاب، كما قد يسمى «همبل الركاب» والمعنى في الحالتين واحد، فهو مسيرة الرجال. وإشارة إلى الصفة النغمية لتغرود «البوش» تتنوع التسمية مثل: الغيروز - الغارود - التغريدة - الغرودة - الغرود - الغارودة.

وأصل هذا الفن يرجع إلى أن مجموعة من الرجال كانوا يؤدونه - قديما - فهم يركبون الجمال متجهين إلى معركة أو عائدين منها منتصرين. وهو يؤدى أيضا للسمر والترويح أثناء جلوس البدو في مضارب خيامهم. أما تغرود الخيل، فهو غناء تتخلله صيحات لتنشيط الخيل ومدحها بشعر يعدد مناقبها ومحاسنها، وعادة ما يؤدي تغرود الخيل فرسانها تهيئة لها للمشاركة في السباق. ويتميز تغرود الخيل في أشعاره بمعاني الشجاعة والإقدام والمبادرة إلى نجدة الضعيف.

الونة... أغنيات بدوية من الحزن والشجن

هو غناء الذكريات، ويؤديه البدوي منفردا لتسلية نفسه وهو على ظهر ناقته في رحلة طويلة، هكذا كان قديما بالطبع. أما الآن، فيؤديه المغني وقد وضع إحدى راحتيه على خده وهو يغلق عينيه أثناء الغناء. ومن حوله يتحلق البدو جلوسا على الأرض وقد يشارك «المغني» بدوي آخر، يتلقف منه شعر ونغم الغناء في آخر البيت ليعيد غناءه مثلما غناه صاحبه. ويتسم شعر «الونة» في معظمه بالغزل والذكريات، وقليله يأتي في مدح الإبل، وأحيانا يسمونه «النوحة» نظرا إلى كونه مطبوعا بالحزن.

التهلولة... وأفراح عيد الحج

تقام في الأيام التسعة الأولى من شهر ذي الحجة تبشيرا بقرب عيد الأضحى المبارك. وإحياء لأيام عاشوراء حيث يسير القارئ، وهو يقرأ بصوت واضح أبيات قصيدة إسلامية المعاني والدلالات - واحدة كل يوم - ويمضي، من خلفه صبية مدرسة القرآن الكريم وغيرهم هاتفين في نهاية كل بيت شعري بالدعاء «الله أكبر ولله الحمد»، أو «سبحان الله لا إله إلا الله»، ولا تزال «التهلولة» معمولا بها في ولايات المنطقة الداخلية والشرقية.

قلاع عُمان التي حفظت تاريخها وأسرارها

الليوا... الرقص الأفريقي بأقدام عُمانية

أولى ممارسات العمانيين لهذا اللون من الفنون كانت على أرض الساحل الأفريقي الشرقي الذي يعد امتدادا حضاريا لأرض عُمان، وهو من الفنون الأفريقية المنشأ التي حملها العمانيون من هناك إلى الوطن الأم، وكلمة «ليوا» في اللغة الساحلية تعني «الشرب»، ويبدو أن أهل الساحل الأفريقي الشرقي - الأصليين - كانوا يدعون بعضهم البعض لتعاطي ما تخمر لديهم من مشروبات شعبية أفريقية قبل إقامة هذه الرقصة العتيقة.

وهذا الفن عبارة عن لعب وغناء بمصاحبة مزمار من النوع «النغار» وطبول «مسندو» واقف، وكذلك الكاسر والرحماني وتنك، ويكون الغناء بشعر تختلط فيه العربية بالسواحلية ويكثر خلاله التغني بالبحر والساحل، أما الحركة في «الليوا» فهي تتكون من عنصرين أحدهما حركة الدائرة التي ينتظم فيها اللاعبون وثانيهما حركة اللاعب الفرد. في النوع الأول، تتحرك الدائرة في اتجاه عكس عقارب الساعة حول مجموعة الطبالين الجالسين عند مركز الدائرة تحت الراية أو العلم أو اللواء، ويتحرك الزمار داخل الدائرة بين اللاعبين والطبالين وضارب التنك مؤديا جملة موسيقية كاملة، ويرد عليه المشاركون بالغناء على هذه الجملة نفسها.

وفي النوع الثاني من الحركة - الفردي - انحناءة خفيفة من الكتفين تكملها حركة جانبية من الذراعين وعصا الخيزران التي يمسك بها اللاعب في يده اليمنى وحركة التفاف بكامل الجسم، وفي ولاية السويق بمنطقة الباطنة تشارك النسوة في أداء فن الليوا.

التيمينية... احتفالية حفظ القرآن الكريم

هي احتفال متميز بانتهاء الصبية من حفظ القرآن الكريم كاملا، أو يسمونه «ختم المصحف الشريف». وفي هذا الاحتفال، ينتظم أطفال مدرسة القرآن الكريم داخل المدرسة يتصدرهم معلم القرآن يقرأ عليهم قصيدة في الوعظ والإرشاد كما في ولاية بهلا، وقد ينضمون في موكب يتصدره «معلم القرآن» الذي يقرأ قصيدة ذات طابع ديني، وفي نهاية كل بيت من أبياتها يرد عليه الأطفال بصوت قوي موحد بكلمة واحدة هي «آمين»، وربما جاءت تسميتها من هناك، التي قد تختلف في شكلها أو منطوقها باختلاف الموقع، أو المكان أو المنطقة، لكنها تنحصر في أربعة مسميات: التأمينية - التيمينة - التومينة - الأومين.

وتشترك في موكبها امرأة من أهل الصبي المحتفل به، حيث تتمشى وسط الأطفال حاملة سلة يغطيها وشاح أخضر، وفي داخلها «هبة» من والد الصبي للمعلم، وهي غالبا ما تكون نوعا من الملابس الفاخرة أو ربما غير ذلك، ولهذا قد يسمونه «الوهبة» في بعض المناطق، إشارة إلى ما يهبه أهل الصبي للمعلم.

الزفة... احتفال الأعراس بشكل خاص

وهي موكب في مسيرة مبهجة احتفالا بمناسبة سعيدة. ولها أربعة أنواع:

الأول: زفة سبوح المعرس: وهي لون يكاد ينقرض حيث لم يعد المعرس في حاجة الاغتسال، وقد توافرت التوصيلات الحديثة للمياه في مختلف المناطق لكنها على أي حال تظل لونا من ألوان التراث الشعبي. وفي هذا اللون من الفنون التقليدية، كان أهل المعرس ينظمون زفة سبوحة في الماضي حيث يعدون له ملابس العرس الجديدة الفاخرة، تحملها امرأة في سلة جديدة مغطاة بوشاح أخضر جديد، وتمضي مع المعرس في موكب مع أصدقائه، تحيط بهم إحدى الفرق التي تحترف الغناء في الأفراح، ويتجه الجميع إلى فلج أو بئر حيث يغتسل المعرس وسط غناء النساء وقرع الطبول، ليعود وقد تهيأ لنوع آخر من الزفة.

الشوباني... غناء البحارة في الراحة والعمل

وهو من فنون البحارة أيضا، يجمع ما بين العمل والتسلية ويمارسونه حيثما حلوا في ميناء. يصيح الطبل في إيقاع ثلاثي سريع نشط، ويتحرك البحارة على فقراته في حركة مترنحة خفيفة بديعة، وهم يحملون بعضا مما أنزلوه من على ظهر السفينة من بضائع أو جذوع الأشجار من الخشب النادر أو صاري السفينة إذا كانت تلك المحطة هي آخر رحلة العودة.

الغناء في «الشوباني» يكون منفردا للعقيد ويرد عليه مجموع البحارة ومعهم المستقبلون لهم الذين يحملون في أيديهم غصون الأشجار المزهرة، منضمين إلى البحارة في موكب يدور عدة دورات في مكان الاحتفال قبل الانصراف في مسيرة غنائية راقصة مبتهجة ومبهجة. ويؤدى فن «الشوباني» - حاليا - على هيئة مسيرة غنائية تضرب فيها الطبول التقليدية الثلاثة: الكاسر - الرحماني - مسندو. وقد ينفخ فيها زمر من نوع «النغار»، حيث يسير المشاركون في صفوف مستعرضة قصيرة متوازية، حاملين غصون الأشجار المزهرة وهم ينشدون أهازيج التحية والتهنئة في إحدى المناسبات الدينية أو القومية - الوطنية - وهم يرفعون الأعلام حتى يصلوا إلى مكان الاحتفال.

الميدان... فن السمر والشعر

هو فن السمر والشعر والتلاعب بالألفاظ العربية في قالب شعري متقن، ويحظى بشهرة واسعة لدى معظم العُمانيين في معظم ولايات السلطنة باستثناء محافظتي ظفار ومسندم.

ويقام الميدان في مناسبات عديدة منها: الأعراس (احتفالات الزواج) والختان (للصبية) وقد يقام للتسلية والسمر.

وفن الميدان يقام في أدوار هي: «دور الصلاة، دور السنة، دور السلام ودور الغباشي، أما الزفة فهي نوعان: الزفة العادية وزفة الذباح. وآلات الإيقاع التي تستخدم في الميدان هي الطبل الواقف، الطبل الرحماني، الكاسر، الجم أو البرغام ◆

احتفالات مميزة بآلات فولكلورية

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الموسيقى عنوان التطور الحضاري للإنسان منذ أن نفخ في قصبة مثقوبة قبل آلاف السنين، لتخرج منها أحلى الأنغام، حتى يومنا هذا الذي تطورت بين يديه الآلات لتجدد الموسيقى والحياة بأكملها.

وتاريخ الآلات الموسيقية في سوريا تاريخ متواصل، ويحتاج إلى قدر كبير من الدراسة والبحث والوقوف عند التفاصيل الدقيقة التي يحتويها هذا العلم منذ عهود ما قبل الميلاد. ولكن هناك آلات موسيقية عرفت هذه البلدة دون غيرها من البلدان والتصقت بها نظرا إلى استعمال أهلها هذه الآلة، فمنذ أن كانت نوتة أوغاريت الموسيقية التي تعود إلى القرن الرابع عشر قبل الميلاد، والموسيقى تعبر حدود البلد إلى خارجه، خصوصا أن هذه النوتة تتطابق مع أقدم لوحة موسيقية أكادية وجدت في القرن الثامن عشر قبل الميلاد، وهذا دليل آخر على عراقة التراث الموسيقي السوري، وبالتالي على وجود الآلات الموسيقية فيه منذ قديم الأزل.

العود أصل الجيتار والربابة أصل الكمان

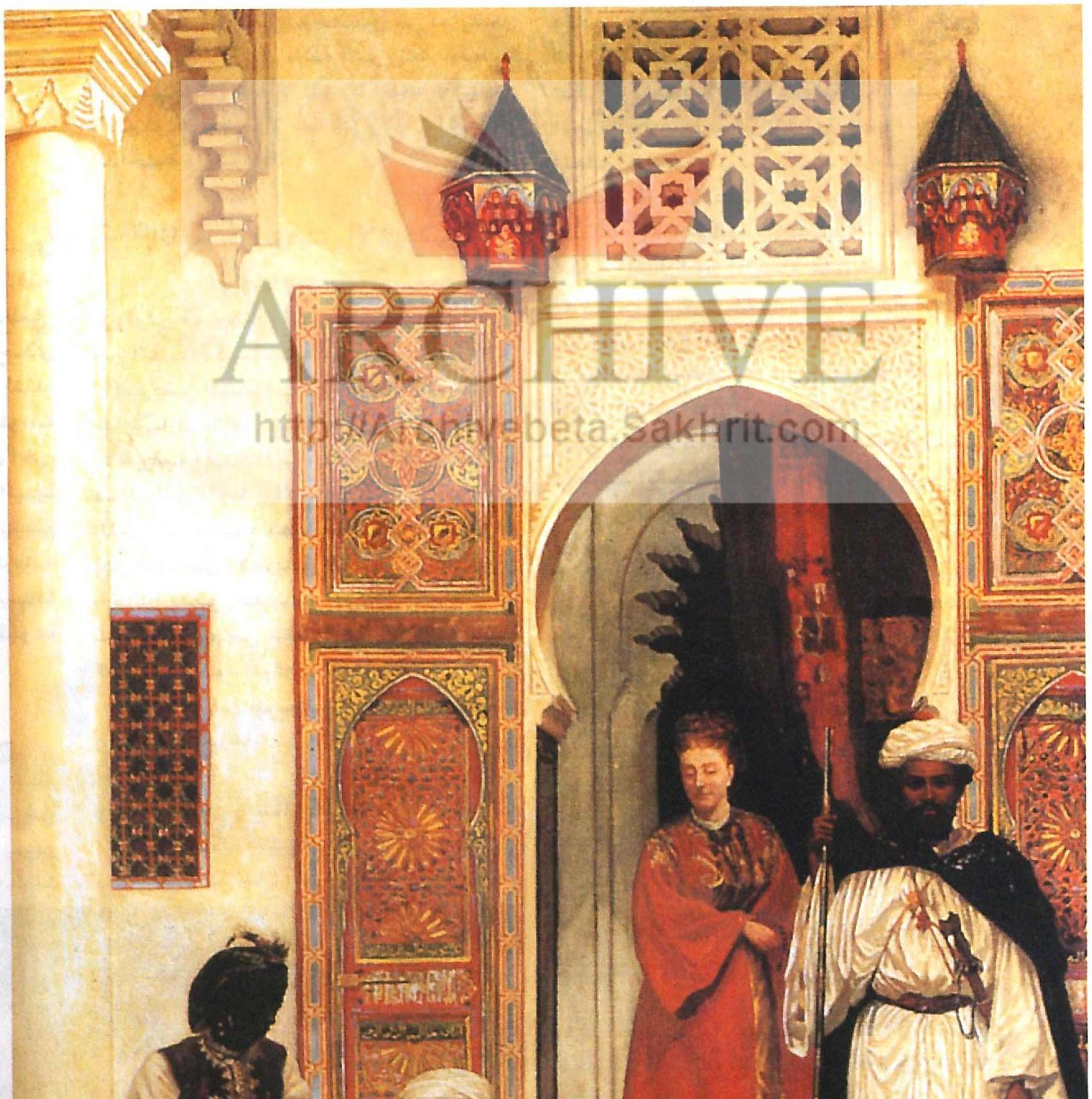
الآلات الموسيقية في التراث السوري والعربي

فاطمة حمود - سوريا

أجمع الباحثون والدارسون في الوطن العربي والعالم أن الموسيقى الأكادية تشبه الموسيقى السورية والإغريقية، مع اعترافنا بأن الموسيقى في العالم أجمع هي وسيلة لتلاقي المشاعر وغمرها بالدفء وأنها عريقة وقديمة قدم الطبيعة فمن خلالها سمع الإنسان حفيف الأشجار وخرير المياه، وأخذ يقلدها حتى تطور وضع آلة الناي الخشبية.

وهنا لا بد لنا من استرجاع بعض الكتب الأوروبية التراثية للكشف عن استعمال الأبواق مثلا وهي «أسطورة فرفس وأوروبا الفينيقية». أما آلة الهارب فهي «أسطورة الليل» والدف «أسطورة منات» وآلة اللير «أسطورة هرمس» والناي هو «أسطورة عشتار وأدونيس». وهذه الآلات جميعها لعبت دورا كبيرا ورئيسا في الأساطير بالإضافة إلى قصصها مع شخصياتها، ويتبين لنا أيضا غنى هذه الأنواع وأثرها وتنوعها على مر العصور التاريخية الأولى، ويمكننا بنظرة سريعة إلى هذه المكتشفات وهذه الآلات توضيح ماهية الآلات الموسيقية في سوريا بالإضافة إلى الآلات الإيقاعية المجسدة في المنحوتات، فنجد «الدفوف والطبول والصنوج»، ومن الآلات الوترية نجد الهارب، ولا ننسى أن آلات النفخ التي تتمثل في الناي والناي المزدوج والبوق من هذه الآلات التي تجمعت فيما بعد لتصبح وتؤلف سيمفونية في إيقاعات منضبطة لها موازينها وإيقاعاتها ذات الأوزان والألحان المحددة.

وقد ازدهرت بعض الآلات في العصر الجاهلي والأموي والعباسي أيضا، وهذا يعود إلى اهتمام الدارسين في هذه الفترات بتلك الآلة أو تلك، ونذكر على سبيل المثال في العصر الجاهلي، فقد كان معروفا من الآلات الدف والجلاجل والناي المزدوج والمزهر والبربط والعكاسات والطنبور الميزاني، وقد طرأ على بعضها الكثير من التعديل عبر الزمن وخصوصا في نغماتها وتبدلت نوعية تصنيعها، أما في العصر الأموي فقد تربع العود والدف والطبل والمزمار والناي المزدوج على عرش الآلات الموسيقية. ويذكر



حضور العود في العصرين الأموي والعباسي

التاريخ الموسيقي ذائع الصيت «ابن الحسن علي بن نافع مولى المهدي العباسي» الملقب «زرياب» الذي ترك بغداد مهاجرا حتى وصل إلى الأندلس ومكث فيها بقية حياته، هذه الهجرة مهدت الطريق أمام العلوم الموسيقية للكثير من أعمال ومؤلفات الباحثين والشراح أمثال الكندي والفارابي وابن سينا، مما أدى إلى وجود ثقافة موسيقية في العصر العباسي حيث اشتهرت تلك الفترة بآلات موسيقية كالعود والربابة والشهرود والقانون والتقويطرة والسنطور، ولقد كان اكتساب هذه الثقافة مبنيا على علم ولها جذور عميقة انبعثت منها فوائد عظيمة اكتسبها الغرب واعتمدها لنفسه، في حين تجاهلها أصحابها الأصليون، وينبغي ألا ننسى فضل العباسيين الذين أسسوا في عصرهم للتوشيح والغناء والعزف الآلي بشكل جعل عيون الغربيين الأوروبيين تنفتح على كل ذلك وتنهل منه، ثم تسوقه إلى أصحابه الأصليين في الشرق.

ومن خلال كتب الرحالة نجد العديد من الآلات التي كانت مستعملة في القرون الثلاثة الماضية، إذ تذكر الليدي ستانهوب القيثارة بأوتارها السبعة ويذكر لورتيه الطبول والمزامير والعود والقانون والصنج، وينشر الرحالة نيبور عام ١٧٧٨ صورة لآلات موسيقية عربية مستعملة وقتها، حيث كان العديد منها مستعملا في سوريا «كالعود والطنبور والدبكة والآلات النفخية»، كما نجد العديد من الخزفيات السورية، في القرون الثاني والثالث والرابع عشر، آلات موسيقية منها الهارب.

وقد ساهم مهرجان الأغنية السورية في حلب في توثيق المعرض الذي يقام سنويا لهذه الآلات، وأتبعه بمعارض أخرى في الدورات التالية، حيث أكد هذا المعرض أن التراث الموسيقي السوري يشكل ذخيرة كونية ذات أهمية بالغة، إذ عرفت سوريا معظم الآلات الموسيقية منذ فجر التاريخ حتى يومنا هذا، وتتوافر جميع الإثباتات التي تؤكد هذه الحقيقة، وتلك مهمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وطنية. بالإضافة إلى أنها تواكب جميع المستجدات الموسيقية التي تظهر من جديد.

ومما تشتهر به سوريا من آلات موسيقية آلة العود. وهي آلة عربية أصيلة، وقد مرت هذه الآلة بتغيرات كثيرة في شكلها وطولها وطول عنقها على مر الأيام. ولكن على مبدأ واحد. وتعود أقدم هذه التجسيدات في الشكل الأولي إلى مصر. وأما عن أقدم تجسيد لآلة العود بشكله المعاصر فإنما يعود إلى القرن الثامن الميلادي في قصر الحير الغربي في سوريا. وقد جسد العود لاحقا بكثرة في فنوننا كما في منمنمة للواسطي التي تعود إلى القرن الثالث عشر الميلادي، حيث تعتبر هذه الآلة عالميا من أهم الآلات الموسيقية العربية، ولا يختلف أحد في القول إنها سلطان الآلات الموسيقية، وقد أخذت دورا كبيرا في الحياة الموسيقية في الأندلس، ومنها انتقلت إلى أوروبا.

وإذا كان ثمة التباس في أصل العود ومصدره وأول من عرفه، فإنما يرجع السبب بشكل رئيسي إلى تقسيمات تاريخية موضوعة لا تتفق مع الواقع، إلا إذا اتفقنا مع أولئك الذين يحصرون الحضارة العربية بالفترة الإسلامية فقط، وهذا الأمر تفنده المكتشفات الأثرية والأبحاث المتعمقة في هذا المجال.

وأول من عزف وغنى على آلة العود في صدر الإسلام هو ابن سريج، وفي العصر الأموي سائب خاثر وفي العصر العباسي إسحق الموصلي وإبراهيم المهدي وزرياب، واختلفت مسميات العود حسب المراحل التاريخية، وحسب المنشأ كالمزهر والبربط حتى اللوت تلك الكلمة المحرفة عن العود التي دخلت في مختلف لغات العالم، ويكفي أن نعرف أن العود هو الأصل لعدة آلات كالجيتار تماما حينما نذكر أن القانون هو أصل البيانو والربابة هي أصل للكمان، وفي كل ذلك ما يعكس

منمنة يظهر بها مزج الموسيقى بالرقص

"عُرفت آلات الدف والناي والمزهر والطنبور في العصر الجاهلي وطرأ على بعضها الكثير من التعديل. أما في العصر الأموي فقد تربع العود والدف والطبل والمزمار والناي على عرش الآلات الموسيقية"

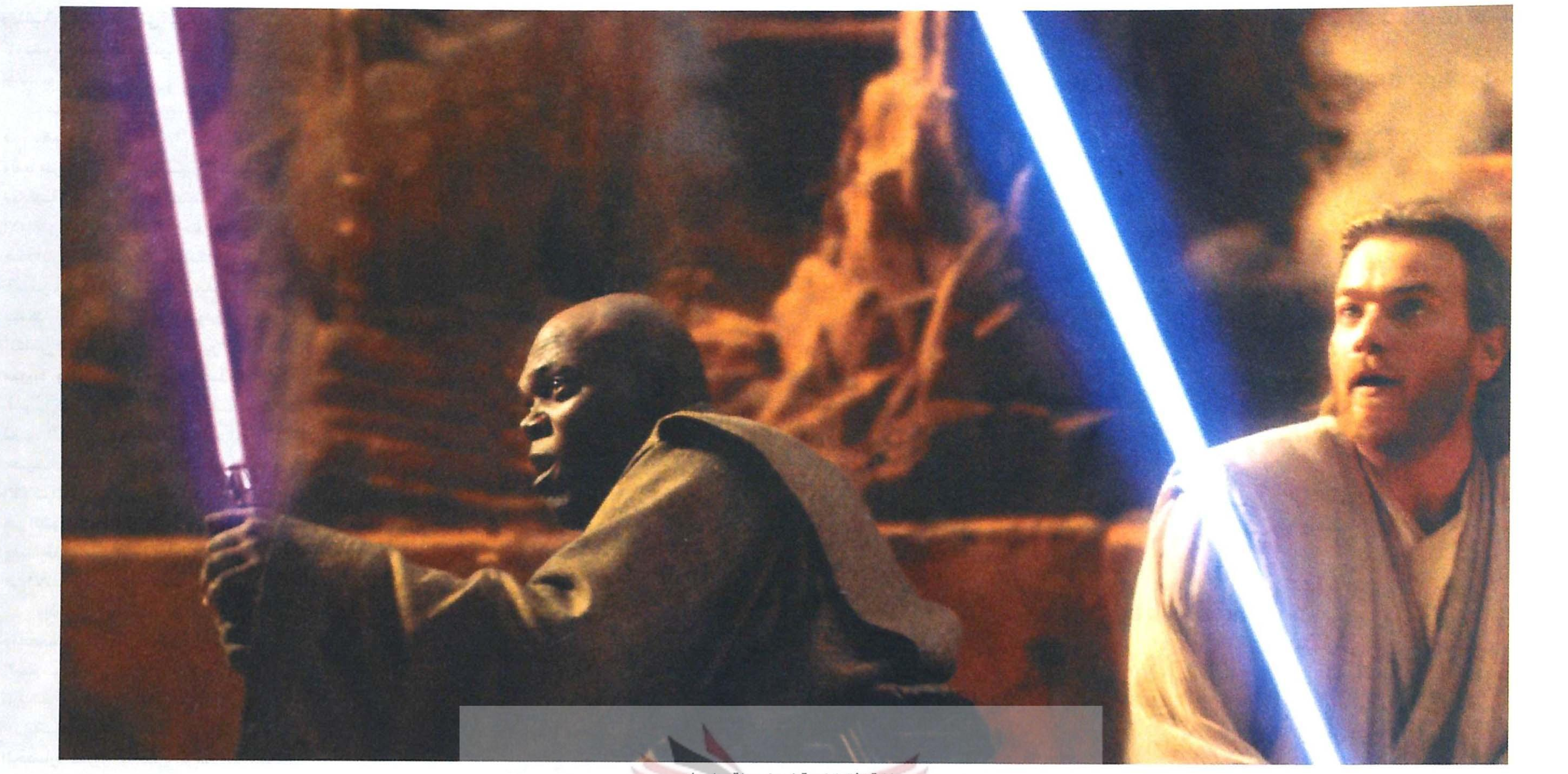
أثر العرب في صناعة التراث والفنون الإنسانية.

أما البوق الطويل فلا نجد له أثرا بشكله المعاصر، وتمثل المنمنمات العربية أقدم الوثائق التي تجسد هذه الآلة كما في منمنمتي الواسطي اللتين تعودان إلى القرن الثالث عشر الميلادي لمنمنمة مشهورة في كتاب «عجائب المخطوطات» للقزويني في القرن الرابع عشر الميلادي أو تلك التي في مخطوطة الجزري في القرن نفسه، وقد نقل الغرب عن العرب هذه الآلة إلى بلدانهم كما نرى في المنمنمة الغربية التي تجسد «أوتوملك» في منطقة براند بنورغ وهو يلعب الشطرنج «من مخطوطة «أغاني مانيه» حوالى عام ١٣٢٠، وقد انتشرت هذه الآلة في العالم الإسلامي وخارجه مثل منطقة أوزبكستان وفي منطقة غالجتوك على جبال هملايا، ولكن المثير حقا أن نجد البوق الطويل في الحضارات الأمريكية القديمة ما قبل كولوبس مثل حضارة المايا، ومن المعروف أن الحضارة الماوية تبدأ في القرن الثالث بعد الميلاد ومع ذلك فإن للبوق مستمعيه الذين يحبون الاستماع إليه دون غيره.

وأخيرا الناي المزدوج الذي احتل مساحة كبيرة من الحياة الموسيقية في الشرق العربي القديم «سوريا وبلاد الرافدين»، ومن الشرق انتقل الناي المزدوج إلى أوروبا اليونانية ونلاحظ أن العزف بهذه الآلة هو تجسيد معاصر لتلك الآلة، وفي القدم كان من يعزف عليها يرتدي لباسا خاصا وهو اللباس العربي كما العزف على المجوز الذي يعيد إلى الأذهان ذكريات جميلة وخصوصا أنه يستخدم في الأعراس والأفراح ونلاحظه في الهند، وتستخدمه مصر أكثر من غيرها من البلدان ◆

ينبور عام ١٧٧٨ ويظهر فيه الآت موسيقية عربية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



لغة افتراضية لصنع واقع إيهامي

تتصل الصورة بالمعنى، وتحيل إلى الرموز، ويحمّل الشريط السينمائي، ببنى إشارية تفضي إلى فهمنا (النص) المرئي من جهة وبناء أفكارنا الخاصة عبر ذلك النص. بمعنى أن إدراك المعنى يتم عبر وجهتي نظر متقابلتين هما: وجهة النظر الفيليمة بما فيها وجهة نظر كاتب السيناريو كمنشئ للأفكار، ووجهة نظر المخرج كصانع للتجربة التي نخوضها خلال جلسة المشاهدة.

كلنا نشاهد الصور السينمائية سواء عبر شاشة التلفاز أو عبر شاشة السينما، حتى ونحن نشاهد شريطا واحدا ستتكون لدينا «وجهات نظر» غير متطابقة كليا إزاء ما شاهدناه. وفي الواقع إن وجهات النظر ما هي إلا قراءات جمالية غير متطابقة للخطاب السينمائي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قراءة جمالية للخطاب السينمائي

من الإيهام إلى ما بعد الحداثة

طاهر عبد مسلم - ماليزيا

يقرأ رولان بارت الخطاب السينمائي على أنه نسق تعبيري محمل بالرموز، وتفعل فيه لغة السينما السمعبصرية فعلها في صنع تلك الرموز. فنحن كمشاهدين نبحث عن الرموز عبر استخدام اللون والضوء والحركة وبناء الإطار (Frame) واستخدام حركات آلة التصوير المختلفة المتنوعة، وكذلك حوارات الممثلين واستخدام العنصر الصوتي. هذه الكثافة التعبيرية من المصادر هي التي تتحد لصنع الخطاب من جهة ولتأطيره بمعطياته الجمالية من جهة أخرى.

وتصبح القراءة الجمالية شكلا من أشكال الذاكرة المتحررة من الزمان والمكان التي تعتمد في الأساس على نسق واقعي لما نشاهده، لكنها أيضا ربما كانت لا عقلانية، لأنها ربما كانت شبيهة بالأحلام.

لقد قدمت السينما شكلا جماليا افتراضيا موازيا لذلك النسق الواقعي من خلال أفلام الخيال العلمي وأفلام المدرسة الانطباعية ... فلم يعد أمامنا ونحن نشاهد فيلم الخيال العلمي إلا البحث عن القراءة الجمالية، بصرف النظر عن انتماء ما نشاهد إلى الواقع أو عدم انتمائه.

لقد قدمت سلسلة حرب النجوم لجورج لوكاس ومنذ عقدين أنساقا جمالية تآلفية بين واقع وواقع افتراضي؛ وصار المحرك الفاعل لإنتاج المعنى في هذه الحالة هو التوظيف عالي المستوى للوسائل والمؤثرات السمعبصرية، وأما الحكاية (Episode) فقد انطوت على تحولات افتراضية لا تفارق بنية الدراما التقليدية (عبر الصراع بين قوتين)، لكنها تقدم نسقا جماليا افتراضيا موازيا.

ووجدنا ذلك في أفلام لوكاس «الإمبراطورية ترد الضربة» و«عودة الجيدي» وآخرها الجزء الأخير لحرب النجوم الذي ما زالت الضجة من حوله متصلة.

بين المشاهدة والإيهام

يذهب هربرت ريد في قراءته لجماليات الفيلم المقترنة بالمشاهدة، إلى أن الفيلم ينتج تأثيره عبر سلسلة متصلة من الصور المتلاشية المتحدة في آن معا، والأمر المهم هو أن هذه الصور سرعان ما تقترن بالصور المخزونة في ذاكرة المشاهد، ومن ذلك الترابط تنشأ عواطف الدهشة أو البهجة أو الحزن لكنها في الواقع قراءات مباشرة وآنية، أما القراءة الجمالية فإنها تبنى على الفرضية ذاتها وهي اقتران الصورة المرئية بالصور المخزونة في الذاكرة (وهي خبرات جمالية ولو في حدها الأدنى)، لكن ما بعد ذلك هو قراءة الرموز والدلالات، إذ لا يمر استخدام سمعبصري أو حركي دون أن يكون له معنى في السياق ودون أن يمثل معطى جماليا.

فإذا كانت الصورة الشعرية محملة بكم من الرموز التي تشكل ركنا أساسيا في بناء منظومة الشعر، فإنها لدى كارل يونغ مثلا تستوجب قراءة «التأويلات الرمزية» و«التأويلات الإشارية».

هذه «التأويلات» ستصدق على الجمالية الفيلمية إلى حد كبير، فلماذا يركز المشهد من المشاهد على توظيف هذه المساحة اللونية؟ ولماذا ترتفع الكاميرا أعلى من وجهة نظر الممثل؟ ولماذا تواكب الكاميرا الممثل وهو يسير مسرعا باتجاه ما؟ ولو فتحنا باب هذه التساؤلات لما انتهينا منها ... وليست هنالك من تجربة سينمائية لمخرج إلا وطرحت عليه تساؤلات البحث عن الجمالية الفيلمية، لماذا استخدمت هذه الأداة التعبيرية من دون غيرها؟

في واقع الأمر وبشكل مباشر ومبسط عمد صناع التجربة السينمائية إلى وسائل إيهام بالواقع من خلال صنع تجربة موازية للحياة، بمعنى أن هذه الصور المعروضة ستقدم واقعا إيهاميا متكاملا فيه الحقيقة الافتراضية التي يجب أن نصدقها ونتفاعل ونعجب بها.

ونجد أن تجارب سينمائيين مؤسسين لم تفارق هذه الخلاصة، بل طورت الأمر إلى إيجاد لغة افتراضية لصنع واقع إيهامي، كما هي تجربة السينمائي الروسي الرائد ايزنشتاين ولهذا أوجد ثنائيات طريفة مثل:

باب + أذن = استراق السمع
فم + طيور = غناء
سكين + قلب = حزن

الزمان والمكان والقراءة الجمالية

يشكل عنصرا الزمان والمكان ركنين فاعلين في بناء الجمالية الفيلمية، فالمعطيات التي نتلقاها من المشاهدة يفعل فيها الزمان فعلا مؤثرا، إذ تتحقق المشاهدة عبر دائرة زمانية هي عمر الشريط على الشاشة وهو زمن مباشر ندركه عبر متوسط زمن الفيلم (٩٠) دقيقة كمتوسط للفيلم الروائي، لكن هذا العمر الفيلمي هو في الواقع خلاصة خارجية للزمن، ترتبط بحقيقة وجودنا وحسابنا

الخدع السينمائية، العنصر الأهم من صناعة السينما

للزمن ونحن في صالة العرض أو في المنزل، أو في أي مكان آخر، أما الأزمنة الموازية المتغلغلة في بنية الفيلم، فهي في الواقع التي تولد القراءة الجمالية الإشكالية، إذ ان الفيلم لن يتقيد بزمن إدراكي نعيشه نحن، ولن يركن إلى حقائق زمانية مباشرة، وانظر إلى الوسيلة التقليدية المتكررة في الاستذكار والتداعي للماضي أو ما عرف «Flash Back» وهي أيسر الحلول وأكثرها تداولا، وهي «لعبة» جمالية مألوفة لدى ملايين المشاهدين، وهي في الواقع قراءة أخرى للزمن وتعبير عنه، ففي فيلم «التوت البري» للمخرج السويدي الشهير برغمان، يعيش «البروفيسور» وهو الشخصية الرئيسية في الفيلم، مراحل احتضار، وينضغط الزمن الحاضر إلى أزمنة موازية هي كثافة من الاستراجعات والتداعي للماضي من جهة ومن الواقع الافتراضي الذي يرى فيه صورة موته من خلال موت الأشياء عبر مشهد لمدينة شبه مهجورة ... ساعة الزمن فيها متوقفة و«النعش» محمول على عربة عتيقة في مكان مهجور، عندها لن نبحث عن سيرورة أحداث بل عن إحساس جمالي بالزمن.

في المقابل نجد أن هنالك زمنا نفسيا يقترن بالفصام وتبعثر الذاكرة والتغلغل في الزمن المعيش في فيلم «سايكو» وأجزائه المتتابعة، أنطوني بيركنز، الممثل - في «جحره» المهجور يعيش زمنا مجردا لا علاقة له بالتواريخ وتوالي الليل والنهار، ولا بانشغالات الناس وقلقهم من الزمن، فهو كائن مجرد خارج من صمته وعزلته الى كهف زماني مغلق، الغاية فيه هو في التعبير الجنوني عن نوازع لا تقرأ الزمن ولا تشعر بامتداده.

ربما كانت هذه المعالجة للزمن مختلفة عن النوع المقابل من أفلام العنف والحركة، ففي هذا النوع هنالك انتظار لتطور ما، لنتائج على فعل يقابله رد فعل، ففي فيلم «العراب» لن يتحول الزمن إلا مواكبا لثورات «مافيوزيه» متصلة، فهو شاهد مواكب لتصعيد الصراع الدامي ونزعة الانتقام.

يقرأ ستيفنسن العلاقة بين الجمالية الفيلمية وبعدي الزمان والمكان، على أنها علاقة ارتباطية لما صار يعرف بـ «الزمكان»، وكما يقول، فنحن نجرب المكان ونعيش فيه، ونحن «نقطع» مسافات مكانية، بمعنى أننا نؤسس إحساسا بالزمن عبر هذه الفاعلية الحركية، وهي الفاعلية نفسها التي اعتمدتها السينما، عندما وظفت الحركة للتعبير عن الزمن والإحاطة بالمكان.

وفي واقع الأمر، إننا كمشاهدين اعتدنا على أننا ونحن نشاهد مكانا قديما لمدينة أو حارة أو مبنى، فسرعان ما نستنتج أن الأحداث واقعة لا محالة في زمن سابق، هذه الإحالة البسيطة والمباشرة هي أبسط مؤثرات المكان في التلازم مع الزمان.

لكن المسألة ستتسع بعيدا مع تنوع التجارب السينمائية وغزارتها وخلق علاقات بنائية جمالية عميقة بين البعدين.

وانطلاقا من قيمة التجربة الجمالية عبر التاريخ البصري للفنون، نجد أن فنونا «مكانية» كالرسم والنحت مثلا قد انشغلت بنقل الحالة الماثلة على حقيقتها المكانية، والانشغال بالتفصيل المكاني المباشر، وهي مرحلة من مراحل الفن تكرس الثبات الكامل، وثبات العنصر الزماني، لكن تحليل العمل الإبداعي الساكن هذا سيحيلنا إلى قراءة زمانية موازية.

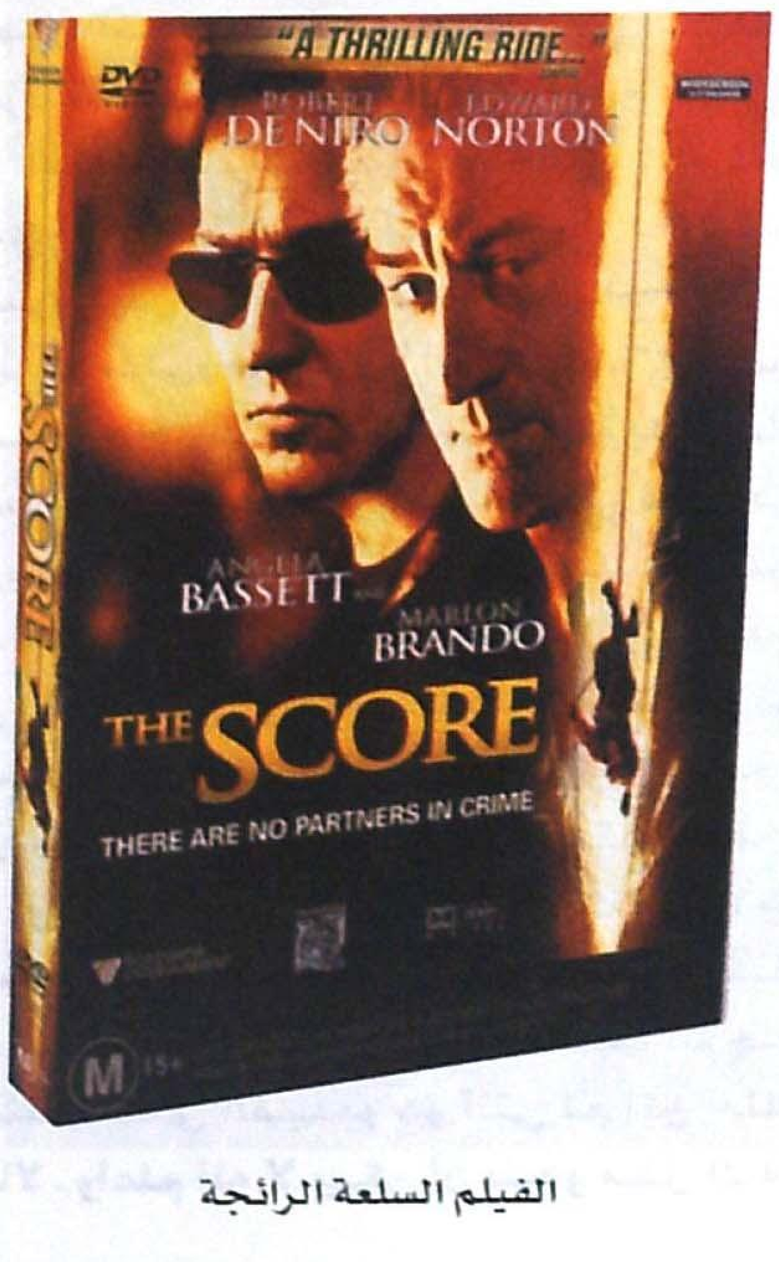
وفي واقع الأمر إن السينما في تطورها قد انطلقت مما عرف بالواقعية الفوتوغرافية، أي من المشهد المصور الساكن الذي هو استنساخ للواقع المرئي، لكن ما يبني الجمالية الفيلمية هو الاقتران بالحركة وبفاعلية الزمن.

ولغرض أن نتواصل مع هذه الجمالية الفيلمية لا بد من الالتفات إلى أقسام الزمن التي نعيشها جميعا كمشاهدين على اختلاف اتجاهاتنا وقراءاتنا للفيلم وثقافاتنا المتباينة، ربما.

فهنالك زمن أول وهو زمن العرض الفيلمي الذي أشرنا إليه قبل قليل. وهذا الزمن سيقترن بشكل وثيق بزمن موازٍ وهو «زمن الأحداث» سواء زمن وقوعها في السياق الفيلمي أو ما تستغرقه من زمن «مرئي». ويبنى زمن الأحداث على زمنين آخرين وهما زمن اللقطة وزمن المشهد. ومن هنا وجدنا أن المرونة العالية في الانتقال بين الأزمنة ماض وحاضر ومستقبل ستوجد زمنا توليديا متجددا هو «الزمن الفاصل»، ممثلا في إدراكنا الآني لانتقال الأحداث بين أزمنة فيلمية متعددة. أما الزمن الآخر المكمل فهو «زمن نفسي» وهو نموذج لما ذكرناه في حالتي فيلم «التوت البري» و«سايكو» مثلا.

- وما بعد هذا فلا نريد في قراءتنا هذه التغلغل في حرفيات مدرسية أو أكاديمية للقراءة الجمالية، بقدر ما قصدنا إلى التوقف عند معطيات جمالية تنقل عملية المشاهدة إلى منطقة المتعة والتذوق الجمالي، والتفاعل مع المعطيات السمعبصرية الحركية التي يحفل بها الشريط المرئي.

ومن هنا فإن القراءة الجمالية ستتركز على مداخل أكثر قربا من اعتياد المشاهد على المشاهدة، لكنها مداخل تطورت لاحقا على يد المدارس الجمالية والنقدية، وتحولت إلى قاعدة نظرية عميقة وغزيرة في تاريخ فن الفيلم.



الفيلم السلعة الرائجة

فالقراءة الجمالية لا يمكن أن نقترب منها من دون إدراك أن فن الفيلم ما هو إلا حصيلة تطور للفنون البصرية عبر آلاف السنين ... وعلى أن الإحساس بالجمال الذي كتب عنه المنظرون الكثير سيكون إحساسا متنوعا وغزيرا على صعيد الفيلم، فإذا كان الإحساس بجماليات اللوحة سيأتي من أثر اللون والشكل والملمس والعمق والتكوين وتوزيع الكتل والتوازن البصري، فإن جمالية فن الفيلم ستحشد كل هذا وتعمقه بالحركة وبتقنية الصوت من حوار وموسيقى ومؤثرات.

إننا نشهد في زمننا الراهن وفي ظل موجات ما بعد الحداثة السمعبصرية اتجاهات وظفت البناء الحسي عبر ما وفرته التقنيات المتقدمة الرقمية، واقرنت هذه الكثافة التعبيرية ببناء افتراضي جمالي مقابل... ففي آخر تجارب السينما مثلا بقي فيلم العنف الممتزج بالبناء النفسي في سلسلة «هانيبال»، يسير على قاعدة البناء الفيلمي التقليدي، لكنه بناء دعمته طاقات التعبير السمعبصري والتقنيات وتنوع أشكال السرد ... هوبكنز العجوز يعود في هانيبال ليقدم نموذجا إشكاليا للمتحضر - المجرم الخطير! إنها وجهة نظر أخرى، ولا شك، وقراءة موازية لهذا النمط من الأفلام. أما سلسلة أفلام الحروب فستبقى مدرسة للحركة ابتداء من «جسر على نهر كواي» وليس انتهاء عبر «ابو كالبيسو» أو «الرؤيا الآن» وامتدادا إلى ... «كنا جنودا» ... الجمالية الفيلمية مدى يتسع للمتعة الجمالية وتنوع هذه الجمالية بتنوع الأنواع الفيلمية، ولن يدعي أحد الإحاطة بهذه الجمالية وهي تستند إلى كل هذا التنوع في الأفلام والمدارس والاتجاهات والتجارب التي ما زالت تأتي بالجديد والجديد ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يعجب «جون مالكوفيتش» بالسينما العربية المعاصرة. هذا ما أوضحه مقال كتبه لمجلة «نيويورك تايمز new york times» في يناير ٢٠٠١. وقد انتقد «مالكوفيتش» الذي كان رئيس لجنة تحكيم مهرجان القاهرة السينمائي الدولي ١٩٩٨ عددا من الأفلام التي عرضت هناك، وخص بالنقد أحد الأفلام المصرية وأحد الأفلام السورية. وقد اختتم مقاله قائلا: «استبعدت تقريبا ثلثي الأفلام المشاركة في المسابقة، وقد لزمت طويلا (سريري) في قاعة العرض.... وكنت أخفف من ضجري المعتاد بأن أرقد على الأرض»!!

السينما العربية والسياسة*

سينمائيون في العاصفة

ترجمة: نانسي سمير - مصر

مشهد من فيلم «المدينة»

سيكون سهلا أن نخفف من رد فعل «مالكوفيتش» كغربي له مفهوم أو إدراك خاص نحو الثقافة الشرق أوسطية. ولكن الحقيقة أن السينما العربية طوال الثلاثين عاما الماضية كانت تقريبا راكدة. ويتفق صناع الأفلام العرب أنفسهم مع ما قاله الممثل الأمريكي. فبعد جهود مضنية تأخرت طويلا، اجتمع مندوبو إحدى عشرة دولة شرق أوسطية - البحرين، الإمارات، السعودية، عمان، الكويت، العراق، الأردن، لبنان، فلسطين، اليمن، سوريا - في نوفمبر الماضي لمناقشة مستقبل السينما العربية.

أعلن كل من السعودي صالح فوزان، والمخرج الإماراتي نجوم الغانم، والمخرج العماني د. خالد الزديالي أن أيا من بلدانهم ليست له علاقة مباشرة بصناعة السينما ليتحدث عنها، بينما أطلق المخرج الكويتي خالد الصديق على بلاده لفظ «بلد فقير سينمائيا». وهناك الفلسطيني إيليا سليمان - الذي كان فيلمه الأول عام ١٩٩٦ «تاريخ الاختفاء» واحدا من أكثر الأفلام التي نبهت بجراة إلى مشكلة أن تكون مولودا خارج بلاد الشرق الأوسط أخيرا - الذي كانت له جراة، أو شجاعة الاعتراف بأنه لم يشاهد أفلاما عربية كثيرة وأنه لم يحب ما رآه منها.

وفي انتقالنا لتحديد أوجه القصور المختلفة التي تواجه صانعي الأفلام العربية، نجد أنه من المدهش أن هذه الأفلام قد ظهرت أصلا. فمن خلال حوارات تمت في الماضي مع «سليمان» وعدد من صانعي الأفلام العربية، نجدهم جميعا قد تحدثوا بالتفصيل عن تحدياتهم الفنية والسياسية.

«لدينا كارثة ضخمة في مصطلحات هذه الصناعة»، كما يقول المخرج المصري يسري نصر الله الذي اختير فيلمه الأخير «المدينة» كفيلم العام في مجلة «موما MOMA» في باب «مخرجون جدد / أفلام جديدة». حاليا، حتى مصر - الموقع الحصين في السينما العربية - غير قادرة على رفع رأسها فوق المياه. فأخيرا، انكمش الإنتاج المحلي الدرامي، بعد أن كان يتعدى ٦٠ فيلما سنويا في الستينيات إلى أكثر من ١٢ فيلما بقليل في السنوات الحالية، وحتى هذه الأفلام تزاحمها الأفلام الأمريكية في قاعات العرض. «قاتلنا من أجل صياغة قوانين تنمي رأس المال وتنظيم سياسات التوزيع المكلفة ذهبت أدراج الرياح»، يقول نصر الله الذي يعتبر عضوا نشطا في الحركة السينمائية منذ أن كان في السابعة عشرة من عمره. وهو يخطط الآن، مع مجموعة من المخرجين المصريين الآخرين، لافتتاح مشروع مكان لا تعرض شاشاته الأفلام الامريكية. ويقول: «بالتأكيد هناك أشخاص لديهم أموال في مصر مهتمون بأن نعرض الأفلام المصرية».

بدأ نصر الله تاريخه السينمائي كمساعد في كتابة السيناريو للمخرج الأشهر يوسف شاهين. في أوائل الثمانينيات، شق المخرج الصغير طريقه بنفسه ولكن كانت لديه، مثل شاهين، لغة صريحة غير معتادة في السينما العربية التجارية. الصدام بين الشرق والغرب هو النقطة التي ركز عليها فيلم «المدينة»، الذي تعاون في كتابته مع المخرجة الفرنسية «كليردينيس». كاميرا نصر الله تتابع الشاب الوسيم «علي» من شوارع الحي المصري «روض الفرج» - حيث يعيش - النابضة بالحياة والضوضاء والمملوءة بالكساد إلى ضواحي باريس - حيث ذهب «علي» للبحث عن مستقبل ناجح - المملوءة بالعمل والخالية من الحياة إلى درجة تبعث على الاكتئاب، ثم العودة مرة أخرى إلى شوارع روض الفرج المزدحمة بعد أن يعود «علي» وقد فقد ذاكرته.

وبسؤاله عما إذا كان قرر في المقام الأول تصوير «المدينة» بكاميرا فيديو لأسباب فنية، أجاب نصر الله بهمة مثبطة: «السبب الوحيد لاستخدامي الفيديو هو أنني لم أكن أملك مالا. وأعلم أنه لا يمكن أن يبدو مثل الـ ٣٥ مم، ولكن كان يجب أن أجد وسيلة لأجعله ينجح».

كان واضحا أنه لم يستطع إنجاحه بالقدر الكافي. فعندما أجرى حوارا في مارس الماضي، لم يكن قد استطاع العثور بعد على دار عرض مصرية لعرض «المدينة»، على رغم فوزه بجائزة التحكيم الخاصة في مهرجان «لوكارنو» السينمائي، في حين جرى تسويقه في سويسرا، وألمانيا، وفرنسا.

خلال حياته المهنية، تأثر نصر الله بالغرب، فأفلامه الأخرى «سرقات صيفية/ ١٩٩٨»، «مرسيدس/ ١٩٩٣»، والفيلم التسجيلي «أولاد وبنات وحجاب/ ١٩٩٥» عرضت كلها في مهرجانات دولية وبدأت عروضها في أوروبا. وبالعكس، عرضت لفترات قصيرة في مصر. ميزانية فيلم «المدينة» ٤,٥ ملايين دولار دفعتها كلها تقريبا مؤسسة «مونتي سينما فيريتا»، وهي منظمة أوروبية مستقلة، تهدف إلى دفع حركة الإنتاج السينمائي في آسيا، إفريقيا، أمريكا اللاتينية، وشرق أوروبا. «كمعظم السينمائيين العرب ليس لدينا ما نطلق عليه دعما ماديا»، قال نصر الله: «ولكن ماذا نتوقع في بلادنا التي يعيش فيها مستبدون يزدرون الثقافة بشدة وليس لديهم أي اهتمامات في مجال السينما، التي تندرج تحت فئة الأجهزة الثقافية ذات العون الحكومي».

الآن، يقدم نصر الله أفضل ما في جعبته ويستفيد من نظام الإنتاج المشترك، الذي يتزايد بقوة بين الشرق الأوسط وأوروبا، لزيادة التعاون مع المخرجين ذوي التفكير المشترك. وهو يعتقد أن هذا التعاون يخدم صناعة الفيلم أكثر مما يعوقها. في النهاية، فيلم «المدينة» الذي كتبه كل من نصر الله، ودينيس، وناصر عبدالرحمن كاتب السيناريو الشاب، هو تطبيق واضح للمثل العربي الشهير: «كثرة التقليب تفسد المطبوخ». إذ تبدو قصة الفيلم وصورته متضاربة في معظمها؛ حيث الجزء الأوسط من الفيلم الذي جرى تصويره في ضواحي باريس، يبدو كأنه ينتمي إلى فيلم آخر.

منذ بداية الثمانينيات، كانت حرب التحرير هي القضية الرئيسية في السينما اللبنانية. وبينما عالج معظم السينمائيين اللبنانيين هذا الموضوع بشكل تقريري أخرق، قرر مصور أفلام «كوينتن تارانتينو» السابق والمواطن اللبناني الحالي زياد دويري أن يركز في أول أفلامه «بيروت الغربية» على لطف وبراءة اثنين من المراهقين سيئي السلوك تمتعا - على الأقل في البداية - بالحرية الخالصة التي حققتها لهم الحرب. يقول دويري - الذي انتقل إلى «لوس انجلوس» في أوائل الثمانينيات - «أردته أن يكون خفيفا ولكن يعالج أيضا موضوعات تعتبر من التابوهات في العالم العربي، مثل الجنس والدين. وأردت أن أثير المناقشات حول تلك الموضوعات».

لا يتحمس كثير من العرب لمناقشة هذه الأمور الحساسة. لاقى سيناريو «بيروت الغربية» استحسانا في عدد من البلاد العربية ولكن عندما حاول دويري عرضه في الشرق الأوسط، خرج خاوي الوفاض. ولذلك تحول إلى أوروبا ووقع عقدا مع شركة الإنتاج الفرنسية «الفن السابع».

المال الفرنسي يقدم الآن فقط لإنعاش - أو خلق - السينما في دول شمال أفريقيا الناطقة باللغة العربية مثل المغرب، تونس، والجزائر، مما يدفعنا إلى التساؤل حول الملكية الفكرية لهذه الأعمال. في بدايات القرن العشرين، عندما استعمرت فرنسا عددا من البلدان العربية، حاولت أن تحول تلك الأمم إلى نسخ فرنسية صغيرة، فارضة لغتها ونظامها التعليمي على العرب. ولكن دويري يقول إن الفرنسيين لم يطلبوا منه أي تعديلات على «بيروت الغربية»؛ ولكنهم طلبوا فقط أن يستخدم فنيين فرنسيين للعمل ضمن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

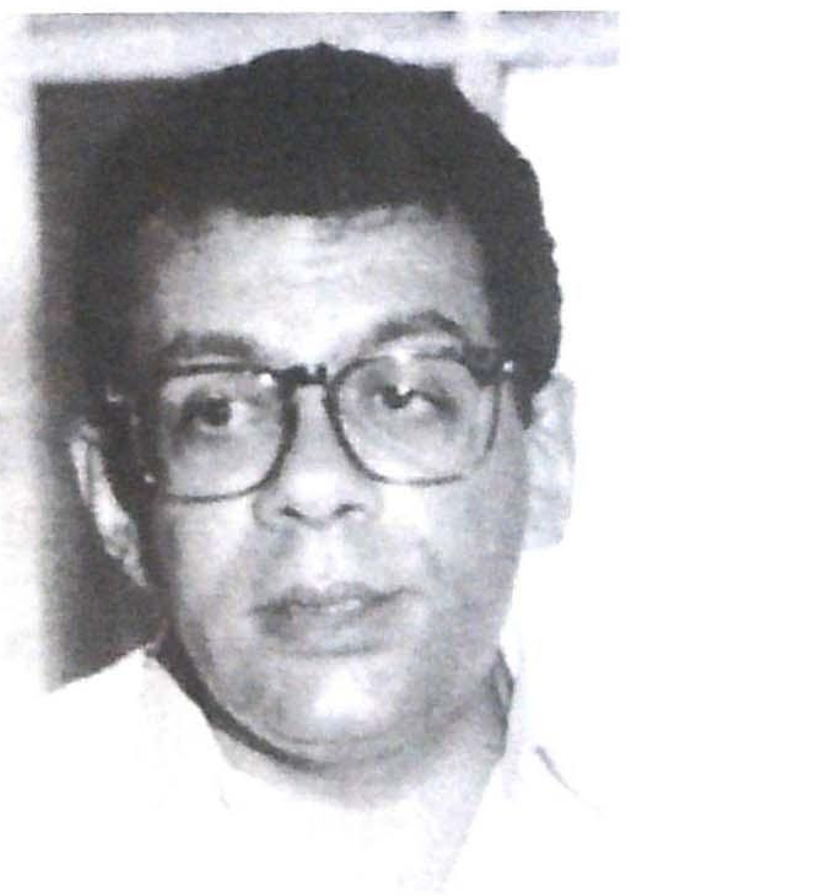
المجموعة.. أعطوني النقود لأنهم آمنوا بمشروعي». يقول دويري «من دون الفرنسيين، لم يكن فيلمي ليظهر إلى النور».

ويا له من عار. ففيلم بيروت الغربية كان له دوي ضخم في لبنان وحصل على العديد من الجوائز في عدد من المهرجانات العالمية قبل أن يعرض لأول مرة في الولايات المتحدة، ثم يحقق استجابة جماهيرية واسعة عام ١٩٩٨ في مهرجان بيروت السينمائي الدولي. حيث عرض الفيلم في واحدة من أكبر دور العرض في المدينة وتجاوزت إيراداته أفضل الأفلام الأمريكية لعدة شهور. أعطى هذا النجاح أملا للسينمائيين الشباب في الشرق الأوسط الذين كانوا يخشون أن اهتمامات الجمهور العربي كلها موجهة إلى الإنتاج الأمريكي فقط.

وقد رفض دويري أن يطلق عليه لقب «المخرج العربي»، منذ أن اختار البقاء في لوس أنجلوس حيث أتم فيلمه الجديد عن كفاح حكوميين أمريكيين لتحقيق السلام في الشرق الأوسط. على رغم ذلك، فهو يتفق مع فكرة التواصل وإنتاج جيل جديد من السينمائيين اللبنانيين. بينما الإنتاج اللبناني السينمائي يقتصر على فيلم أو اثنين فقط كل عام، حيث تميز السينمائيون مثل «أكرم زعتري (مجنون بك - كل شيء هادئ على الحدود) وجامع الجوائز ايلي خليفة (شكرا يا بطل) في الأفلام التسجيلية والأفلام القصيرة. فقد أنشأ لبنان عددا لا يستهان به من المدارس والبرامج السينمائية، في حين لا يملك بعض البلاد العربية أيا منها.

لسوء الحظ، خطوتان إلى الأمام تبعتهما خطوتان إلى الخلف. فمهرجان بيروت السينمائي الدولي الذي كانت دورته الثالثة في اكتوبر ١٩٩٩ والذي برهن على أنه حدث سينمائي مهم بتوجهات دولية في أفلامه وضيوفه، قد ألغي عام ٢٠٠٠ لصعوبات مادية وسوء تنظيم. وحتى وقت قريب، كان لبنان يعتبر الجنة للفنانين العرب الباحثين عن الإبداع الحر. وقد أتوا، كما فعل نصر الله، حتى في أثناء حرب التحرير. ولكن أخيرا، بينما تحاول الحكومة استعادة وضعها بين الدول المجاورة، يلين الرقباء عضلاتهم في التكنولوجيا والفنون وينزل عقابهم مؤلما على فيلم «أناس متحضرون»، الفيلم الأخير لراندا شحال صباغ، وهي واحدة من المخرجات اللبنانيات الكثيرات. (أكثر ما يثير الانتباه في هذه الملاحظة أن المخرجات يخرجن عن المألوف في معظم البلاد العربية). وهذا الفيلم، الذي حصل على الجائزة الكبرى في العام الماضي في مهرجان حقوق الإنسان الدولي للأفلام في نيويورك، حظر عرضه في لبنان وفي سائر أقطار الوطن العربي.

من خلال تصوير متقن، يقدم لنا فيلم «أناس متحضرون» مزيجا من أرواح قلقة تحاول أن تعيش جنون الحرب اليومي، متضمنا ثنائيا شاذا من المصريين وقناصا متنكرا في هيئة طبيب أسنان مجنون. وقد اعتبرت الرقابة أن تصوير الشخصيات، خاصة القناص المتدين، فيها كثير من السوقية، والبشاعة، والمقاومة للدين، واللاأخلاقية. وطلبوا من صباغ أن تحذف واحدا وعشرين مشهدا. فرفضت «بعد تفنيدي لآراء الرقباء، أثيرت هذه التساؤلات على صفحات الجرائد مما وضع الحكومة في وضع محرج»، تقول صباغ التي تعيش في باريس، والتي وصفتها الصحافة العربية الساخطة بأنها إباحية، وفاسقة، وعميلة



يسري نصرالله

باسم السمرة

للصهيونية.

وقد اكتمل اصطدام دويري وصباغ بالرقابة بعد إنتاج فيلميهما، وذلك بسبب تمويلهما من شركات أوروبية. فعادة، يجب أن توافق الرقابة أولا على مشروعات الأفلام العربية قبل بدء التصوير. ومناطق الخلاف مع هذه الأفكار الدكتاتورية هي: الدين «نقد الإسلام عادة غير مسموح به»، الجنس «في معظم البلاد، عرض الجسد، بما فيه الاتصال الجنسي أو الولادة، يقابل برفض شديد»، والسياسة «تحظر سوريا بصرامة أي نقد صريح لسياسييها وسياساتها».

إن لم يكن هذا يكفي للجدال فيه، فصناع الأفلام لهم أيضا دور في العلاقات الدبلوماسية بين بلدان الشرق الأوسط عند محاولاتهم توزيع أعمالهم. ففيلم دويري «بيروت الغربية» اشترته إسرائيل فور ظهوره في مهرجان «كان» ١٩٩٨، ولكن المخرج أجبر على الرفض. «قالت الحكومة اللبنانية إن الفيلم لو عرض في إسرائيل فإنه لن يدخل لبنان»، يقول دويري. وقد مرت صباغ بتجربة مشابهة. فقد فاز «أناس متحضرون» بجائزة اليونسكو في مهرجان «فينيسيا» ٢٠٠١ ولكن كان يجب أن ترفض الجائزة لأن لجنة التحكيم قررت أن تكون مناصفة بينها وبين مخرج إسرائيلي.

أما بالنسبة إلى السينمائيين الفلسطينيين، فالسياسة والسينما متلازمتان. أول ظهور للسينما الفلسطينية كان في ١٩٦٧ بعد هزيمة مصر وسوريا والأردن. ومنذ بداياتها، نفي الفلسطينيون الذين يعتمدون في صناعة أفلامهم على تمويل منظمات سياسية مثل «حركة فتح»، و«منظمة التحرير الفلسطينية».. إنهم يسجلون تحركات الجيش والحياة في معسكرات اللاجئين. اليوم، ما زال كثير من الأفلام التسجيلية يدور حول القضية الفلسطينية. ووضع الاجتياح الإسرائيلي لبيروت في ١٩٨٢ نهاية للأعمال السينمائية لهذه الجماعات التي أعيدت إلى مواطنها.

الآن، وضع مخرجون - مثل ميشيل خليفي (عرس الجليل)، علي نصار (درب اللبانة)، رشيد مشهراوي (حيفا)، والجريء إيليا سليمان - صناعة السينما الفلسطينية تحت أضواء العالمية. وقد عالجت جميع أفلامهم تقريبا موضوع الاحتلال الإسرائيلي للأرض الفلسطينية. وقد كان فيلم سليمان «تاريخ الاختفاء» الذي عرض في ١٩٩٧ في منتدى نيويورك السينمائي اختبارا سينمائيا «في انتظار جودو»، حيث يجلس المشاهدون وينتظرون، ثم يجلسون وينتظرون أكثر، لشيء لا يبدو أنه سوف يأتي. ما عدا بعض المشاهد العارضة الطريفة التي تعتبر كسرا للمشاهد الطويلة للشخصيات الجامدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتنقسم قصة «تاريخ الاختفاء» إلى جزأين «مذكرات نزار الخاصة»، التي تحتوي العديد من الشخصيات من ضمنها سليمان ووالداه الحقيقيان، وهم يؤدون أعمالهم الزراعية الرتيبة؛ و «مذكرات أورشليم السياسية» ويمثل سليمان فيه بنفسه، دور مخرج سينمائي يبحث عن إلهامه ويجد خلاصة في ممثلة عربية لها نشاط سياسي. ولا نحتاج إلى القول إن الفيلم وجد من يلعنونه كما وجد معجبيه على حسب رؤيتهم له. فقد اعترض الفلسطينيون على تصويرهم كضحايا مستسلمين؛ بينما غضب اليهود الإسرائيليون من التصوير الكاريكاتوري لرموزهم.

من فيلم «عرس الجليل»

ولكن سليمان علق سريعا بأنه كانت لديه اهتمامات أخرى أكثر إلحاحا عندما باشر العمل في مشروعه. «في السبعينيات أصبحت جميع الأفلام العربية ذات صناعة غربية وكان لها توجه سلبي»، يقول سليمان. «لقد قلصت مشاهد العرب التي يظهرون فيها كأناس بدائيين أو كشيوخ أغنياء».

معظم العرب الآن يصنعون أفلاما ذات توجه محايد، حيث تقف واحدة من أهم العقبات في طريق سينما عربية ذات صدى، وهي الرؤيا المشوهة من مشاهديها في الخارج. ويقول دويري الذي يشارك سليمان سخطه، إنه أراد الأمريكيين أن يروا الشرق الأوسط مكانا عاديا ولطيفا، وليس أرضا لراكبي الجمال أو مثل فيتنام. أول جيل عربي نشأ في الغرب عمل جاهدا على تحطيم تلك القوالب وجدد الاهتمام بأفلام العالم العربي. وأصبحت منظمات عربية أمريكية صغيرة مثل «ألوان» في نيويورك، مهرجانات الأفلام السنوية بسان فرانسيسكو وسياتل، وسوق الفيلم العربي، مشروعات حية تبيع شرائط الأفلام العربية، وتقدم للجمهور الغربي - والشرقي - المشروعات السينمائية العربية. وفي أوروبا، أصبح أيضا مهرجان السينما العربية الذي يقام كل عامين في باريس، ومهرجان السينما العربية للأفلام التسجيلية والقصيرة في لندن سوقين مهمين للسينما العربية.

ولكن تظل المشكلة داخلية أكثر منها خارجية، فالكثير من الأجيال العربية الجديدة تشارك مالكوفيتش، وسليمان، وحتى دويري ازدراءهم للأفلام العربية، فبالنسبة إلى الغرب، تعتبر أعمال يوسف شاهين استثناء نادرا، ولكن بالنسبة إلى الشباب العربي الذي نشأ وهو يشاهد قنابل هوليوود المبهرة، فهذه الأفلام ليست على الموضة أو démodé كما ينطقها الجيل اللبناني الجديد المتحدث بالفرنسية.

على الأقل تمكن سليمان ودويري من فهم أن الجمهور الشرق أوسطي متخم مثلهم بقصص الأفلام العربية المملة، وشرعا في فعل شيء حيال ذلك. فالمخرجان الشابان لديهما الكثير من الصفات المشتركة، فكلاهما انتقل إلى الولايات المتحدة في العشرين من عمره، وكلاهما عاد إلى بلده لتصوير فيلمه الروائي الأول (وقد قرر سليمان في آخر الأمر أن يبقى في القدس، حيث انتهى من تصوير فيلم سماه «فلسطين الأصلية- Cyber Palestine»، رؤية جديدة لقصة الكتاب المقدس عن يوسف ومريم) والأهم، أن كليهما يمتلك مهارة وقدرة على مزج الدراما بالسخرية مع فرض الحرفة السينمائية، من دون الابتعاد كثيرا عن المضمون العربي - نميمة الجيران، العلاقات العائلية، والقضايا الدينية.

النجاح الذي حققه هذان المخرجان في الغرب كما حققاه في بلادهما يجب أن يكون مثلا للمخرجين العرب الصاعدين، الذين يريدون أن يصنعوا أفلاما تلقى قبولا ونجاحا. ولكن لو كان يكفي السينمائيين العرب أن يتبعوا خطوات الناجحين، ولو كان يكفي العرب أن يتعلموا الإعجاب بمواهبهم الداخلية ويرعونها، لكانت السينما العربية قد وجدت نفسها منافسا هائلا لصناعة الفيلم الناجحة لدى جارتها إيران ◆

* عن مجلة CINEASTE

جريدة الفنون

ملف العدد

هو الدرب يبدأ بخطوة، قبل تسع سنوات ولد نجم مهرجان «القرين» الثقافي، ولأنه وليد عزيز على الكويت، احتضنه والتفَّ حوله الأهل والأحبة، وبينهم تنفس وأبصر عالمه الأدبي والثقافي والفني، وبهم ارتفع صيته، ولم يزل.

لقد حظي مهرجان القرين برعاية ومتابعة واهتمام ثقافي وفني كبير، داخلياً وخارجياً، سواء من قبل المشتغلين بالهم الثقافي والفني، أو من قبل الجمهور. ليشكّل تظاهرة وعرساً ثقافياً وفنيا كويتياً عربياً، خصوصاً مع تنوع وجدية وغنى أنشطته، ومشاركات الوجوه الفكرية والفنية والثقافية العربية، التي تبث الروح بين جنبات المهرجان، وتضفي ألقاً على أجوائه.

مهرجان القرين الثقافي التاسع، قدم باقة عطرة ومنوعة من الأنشطة الفنية شملت: افتتاح متحف الفن الحديث، والذي كان بمثابة الحلم الجميل الذي راود مخيلة الفنان الكويتي ردحاً من الزمن. كما زخر المهرجان بالمعارض التشكيلية، حيث افتتح معرض النحات مصطفى علي، ومعرض الفنان أسعد عرابي، ومعرض الفن التشكيلي البحريني، والمعرض الشامل للفنانين الكويتيين، ومعرض الخزف الكويتي. وكان للموسيقى حضورها الأجمل، الذي تمثل في حفل الفرقة الوطنية الكويتية، و«الفرقة الفنلندية ريمباريمي للفولكلور»، وحفلة الفرق الشعبية (فرقة الجهراء، وفرقة أولاد عامر)، وحفلات المعهد العالي للفنون الموسيقية، وأوركسترا نوري إسكندر. وكذلك كان للمسرح مشاركاته من خلال مسرحية «سقوط ماكبث»، ومسرحية «نقطة بيضاء». كما جاء افتتاح القرية التراثية في متحف الكويت الوطني، والقبة السماوية و«بوم» المهلب، ليقدم ترجمة حقيقية لعلاقة الماضي بالحاضر وتواصله معه.

لقد تكرس مهرجان القرين الثقافي بوصفه ملتقى عربي فني ثقافي أدبي تحتضنه أرض الكويت، ويجتمع من حوله المبدعون والمفكرون والأدباء والفنانون العرب، بما يتيح فرصة رائعة للحوار والتواصل والمحبة. و«الفنون» تحتفي بمهرجان القرين، وتمدّ جسوراً جديدة بينه وبين القارئ العربي أينما كان ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مهرجان القرين الثقافي التاسع

حين تحل المادة بين يدي النحات السوري مصطفى علي، لا تلبث أن تكتسي بالحياة وتمتلئ بالروح، تسأل وتفكر، تحزن وتفرح، وتحملك، على هدي تهويماتها، إلى مناطق أرحب تحررت كليا من التابوهات والقيود ... هكذا بدأت التجربة وبلورت أولى خصوصياتها بعد معرضه الأول الذي أقامه مصطفى في أواخر الثمانينيات إثر تخرجه في أكاديمية الفنون الجميلة بدمشق، ثم استمرت واستكملت معالمها مستندة إلى مرجعيات عدة من التاريخ القديم، مارة بمنعطفات وتحولات جذرية أساسها البحث عن لغة نحتية أكثر تعبيرا عما نراه وما لا نراه ... لكن تجربته في كل منعطفاتها وتلاوينها ظلت وفية للمؤثرات البكر التي انفتحت عليها عينا الفنان لتستقبل أول خيوط الصباح في مدينة أوغاريت الأثرية عام ١٩٥٦، مثله في ذلك مثل أغلب النحاتين المعاصرين في سوريا الذين استلهموا الفنون النحتية السورية القديمة في تجربتهم، سواء كانوا من الجيل الأسبق أمثال الراحل سعيد مخلوف أو النحات عبدالله السيد، أو من الأجيال الشابة مثل أكثم عبدالحميد.

أرض وسماء.. قيد وحرية.. وجود وعدم

مصطفى علي.. النحت بإزميل الروح

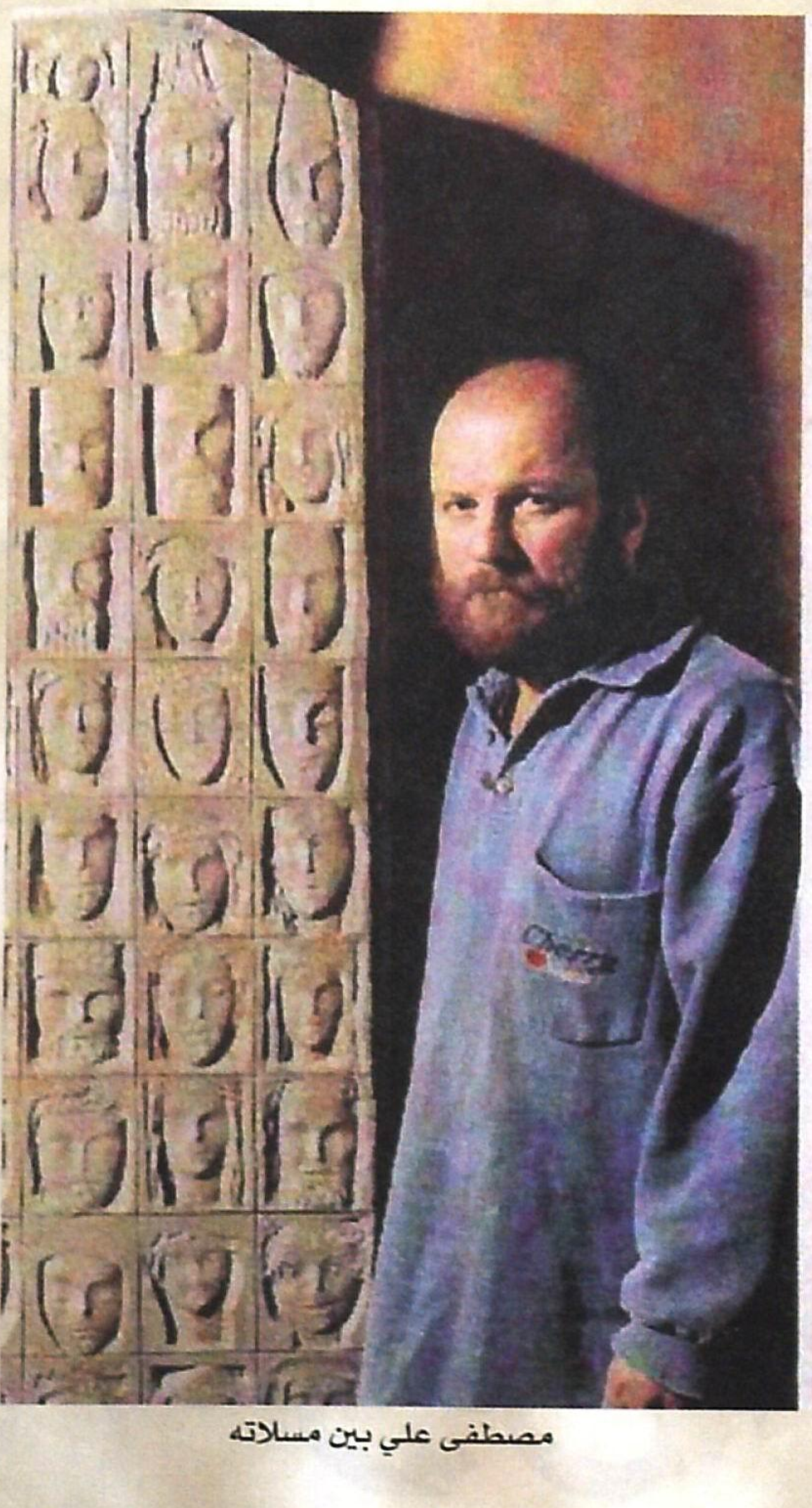
أمان وقمر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سوريا - تهامة الجندي

عن أثر مدينته في فنه وروحه كتب مصطفى «ولدت في مدينة تاريخية فينيقية اسمها أوغاريت، وهي مدينة متاخمة للبحر المتوسط، كان لها تأثير ثقافي وحضاري في شعوب العالم. وأذكر عند تجوالي في التل الأثري، مدى شعوري بالامتداد التاريخي وعلاقتي المتجذرة في المكان والزمان. لقد عاش الفينيقيون في عصر البرونز، وكان هذا المعدن مادة مهمة بالنسبة إلى الأعمال الفنية، وقد امتازت أعمالهم بالرشاقة والنحالة والطابع الروحي، ولم يهتموا بالنسب ولا بتشريح الجسم.

الأثر الذي ذكره مصطفى بدا جليا في معرضه الأول الذي ضم ما يقارب الثلاثين منحوتة من البرونز، صغيرة الحجوم، نحيلة ورشيقة، تحرك الفراغ وتكاد تضيع فيه، وكان الأول من نوعه في سوريا المعاصرة، ولاقى صدى طيبا لدى الأوساط الفنية - حسب تعبير الفنان - لكن العلاقة مع النحت كانت قد بدأت قبل ذلك بكثير، كانت قد بدأت منذ الطفولة، وشكلت النطاق الوحيد الذي عاش من أجله ومارسه مصطفى: «ما أذكره أنني منذ طفولتي كنت أمارس النحت، فقد نشأت في بيئة ساحلية، وكانت الطبيعة مفتوحة أمامي: الطمي والشجر والماء، وكنت أصنع من هذه العناصر أشكالا صغيرة، وحين دخلت مركز الفنون ورأيت التماثيل شعرت بأنني


مصطفى علي بين مسلاته

تزاوج النحاس والخشب

في معبد. وأدركت أن هذا هو عالمي والمجال الذي سوف يشغلني طيلة حياتي. وحين دخلت كلية الفنون الجميلة، كنت على دراية بمبادئ النحت وكيفية تصنيع القوالب وطبيعة الخامات وما شابه. وهناك بحثت عن العلم والمعرفة الأكاديمية الأعمق. وفي السنة الأخيرة من دراستي أخذت أعمل على بلورة هوية فنية خاصة بي، وبدأت أشكالي تأخذ نمطا مميزا هو أقرب إلى الأسلوب الخاص. فقد اعتمدت التعبيرية من خلال التشخيص».

مراحل ومنعطفات

بسفره إلى إيطاليا مع بداية التسعينيات دخلت تجربة مصطفى منعطفها الأول، ذهب إلى مدينة «كرارا» وعاد إلى الدراسة الأكاديمية من جديد، وهناك احتك بالكثير من الفنانين في مشاغل النحت المنتشرة في «كرارا» وضواحيها، وانفتح على تجربة الفن «الأتروسكي»، وهذا ما أكسبه خبرة ورؤية جديدة، وبدأ ينسج على تجربته ويطورها من خلال تعامله مع خامات جديدة هي الحجر والخشب. وفي هذه المرحلة بدأت تكبر حجوم منحوتاته، وظهر أول أعماله النصبية «الزمن المقلوب» عام ١٩٩٣ الذي كان على شكل شاهدة من الخشب المتآكل، في الثلث السفلي منها كوة يوضع فيها وجه شخص نبيل، وينتصب في الأعلى على شكل كلب يرقص كالبهلوان.

المنعطف الثاني والأكثر جذرية الذي طرأ على أعمال مصطفى النحتية، هو ذلك الذي جاء بعد زيارته المتأخرة لمدينة «تدمر» واطلاعه على فن المدافن التدمرية التي أدهشته بقدرتها على ربط الأرض بالسماء، فما كان له بعد أن عاد من تدمر إلا أن عمل على ما هو متعامد وشاقولي، وقد يربط كل خزين ذاكرته وموروثات التاريخ والميثولوجيا الشعبية لتشييد صروح ثابتة ومتعامدة على الأرض، تشبه المسلات وذات طابع جنائزي، فيها تظهر الأشكال محصورة ضمن أقفاص ومكعبات وصناديق ونوافذ، وقد نفذت أغلب هذه المنحوتات من مادة الحجر.

في الفترة الراهنة يبدو مصطفى مولعا بالخشب، الحطب الشامي الذي اقتلع من غوطة دمشق، يجمعه ويصنع منه أشكالا تشبه المومياء المتآكلة، لكنها في حالة رسوخ وانتصاب نحو الأعلى، تعيد إلى الأذهان فكرة الانتماء إلى الأرض والطبيعة على رغم قساوة الظروف، لكأنه يحتج بمومياءاته هذه على تلوث البيئة واكتساح مدن الإسمنت للمساحات المشجرة.

ملامح وخصوصيات

منذ أن بدأ النحت، وحتى يومنا هذا، يمكن تقسيم أعمال مصطفى إلى مجموعتين اثنتين، إما أشخاص معلبون وإما نماذج طليقة ومتحررة من كل قيد تقترب من حالة الطيران، وهذه الشخوص والنماذج، إما واقعية تأتينا بقوة تعبيرية لتفصح عن حالات جوانية كالحزن أو الفرح، اليأس والخيبة والقهر والصبر، وما شابه من الحالات الإنسانية التي لا حصر لها، مثل منحوتة «حلم قاس» المنفذة بمادة الخشب والتي تمثل وجه رجل محشور في صندوق متآكل مرت عليه دهور وهو صابر وحزين، وإما أشكال أسطورية مرمزة، يستلهمها الفنان من التراث والسير الشعبية والأساطير القديمة أو من قراءاته الخاصة، مثل منحوتة عشتار الأم الكبرى أو الحيوانات الأسطورية المركبة وجميع مسلاته ومومياءاته، وقد انشغلت هذه المجموعة بموضوعات ذات جذر فلسفي وروحاني، أهمها: علاقة الأرض بالسماء، المسافة الفاصلة بين جوهرين، مسألة الوجود والعدم وموضوع القدرة والحرية.

بدأ مصطفى علي بالأعمال الصغيرة البرونزية التي رافقته حتى مطالع التسعينيات، بعد ذلك عمل على النقيض تماما، كأنه أحس بحاجته إلى الحجوم الكبيرة، إلى الأشكال ذات الحضور القوي الراسخ، لينتقل معها من داخل المنزل والصالات المغلقة إلى المدى الفسيح، ومع هذا التحول خرج من بوتقة البرونز والفخار، ليختبر ويطوع كل الخامات من الحجر إلى الخشب، فالحديد حتى النفايات، وأثناء ذلك طرأ الكثير من التحولات أيضا على علاقته بالفراغ والكتلة، فبعد أن كانت منحوتاته الرقيقة تحرك الفراغ، بات يعمل على الكتل التي تحجم الفراغ وتحيله إلى شكل أو تلك التي تقفل عليه تماما.

عن علاقة الخامة بالموضوع يقول مصطفى «المادة هي التي تؤثر في الفكرة، وهناك أشياء كثيرة مهملة تحرضني على العمل وإعادة توظيفها في استخدامات أخرى، وهنا أؤكد على العلاقة القوية بين الخامات والأفكار التي تتبلور فيما بعد، وأؤكد على أن العقل يساعد على التوليف فقط، أما الأحاسيس والمشاعر فهي التي تساعد على صقل العمل الفني».

ويضيف حول علاقته بالخامات «الطين مادة الخلق الأولى، عندما تقع في يديك وتلمسها روحك ومشاعرك تصبح دفئا وحياة، والحجر مادة باردة لكن ما إن تمتد إليها يد الفنان حتى تستشعر الدفء، والحديد ذو قدرة هائلة على الصعود وطواعية التشكيل، أما البرونز فهو خامة نبيلة تمتلك إمكانات تعبيرية كثيرة».

لكل فنان طريقته وحالته في الخلق، وحول هذا الجانب يقول مصطفى «طريقتي بالتفكير طريقة ديناميكية تعتمد على التخزين والحركة ثم الانفجار، فأنا أبدأ بتجميع الأفكار والمواد، وبعد ذلك تظهر على شكل ومضة. أحس أن أي مادة مطواعة في يدي، لكنها لا تظهر فجأة بل هي مادة محرضة تنتظر لحظة من العقل الباطن، هذه العملية الكيميائية التي تبدأ من خلال اليدين هي التي تشكل المنحوتات، كأن اليد في هذه الحالة تصبح أداة تفكير.. حالة الخلق عادة ليس لها زمان أو مكان، حين تأتينا يجب أن ندخلها لأنها تكون فعل تجديد أو استمرار للعطاء، ويمكن أن تكون حالة متصلة أو متقطعة طويلة أو قصيرة، المهم أن يكون معي دفتري الذي يرافقني أينما ذهبت، وعليه أخزن المحرضات الخارجية أو الأفكار التي تدور في الباطن والتي تساعدني في عملي بعد ذلك، رسوم، نفايات، أوراق، تأملات، تصورات أولى تكون بمثابة العمليات الذهنية أو التمهيد للعمل. حالتي الإبداعية مرتبطة بكل الظروف أو لنقل هي فوق الظروف، أنا أعمل حين أكون حزينا وحين أكون سعيدا أو حين أكون عاشقا أو خائبا، العمل عندي هاجس وعملية مستمرة في كل الأحوال والظروف» ◆

غوطة

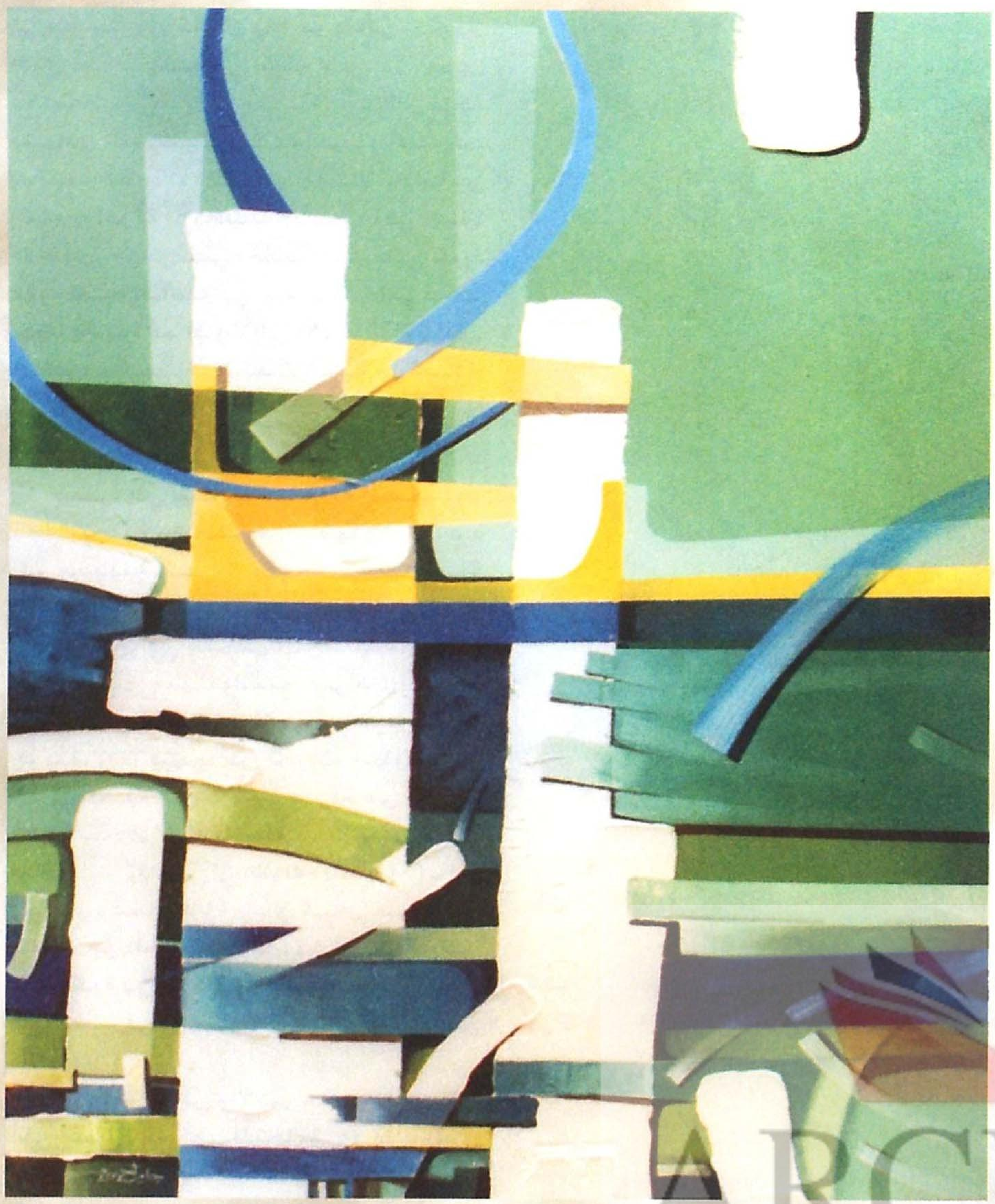
> ”مصطفى علي: الطين مادة الخلق الأولى عندما تقع بين يديك وتلمسها روحك ومشاعرك تصبح دفئا وحياة“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يُعدّ المعرض الشامل للفنانين الكويتيين المناسبة الأكثر حضورا على ساحة التشكيل الكويتية، وقد افتتح المعرض في صالة الفنون الجميلة في الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية، ضمن فعاليات مهرجان القرين التاسع الذي يقيمه المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

إتسم بروح شبابية لافتة

المعرض الشامل للفنانين الكويتيين


تكوين - جابر أحمد

سعود الفرج - الكويت

والواقع أن هذا المهرجان عندما بدأ قبل تسعة أعوام، بدأ بمشاركة أعداد من الفنانين البارزين في الحركة التشكيلية، إلى جانب أعداد من المشاركين غير المعروفين في الوسط التشكيلي، وكانت ردود أفعال هؤلاء الفنانين متفاوتة. فهناك من رأى الامتناع والإحجام عن المشاركة في المعارض التالية، بينما رأى البعض أنها تظاهرة جديدة لا بد من المشاركة فيها، وذلك لأن المعرض الأول جاء بمستويات متفاوتة، وعانى عدة اهتزازات في المستوى، وكانت نظرة القائمين عليه هي أن هذا المعرض، من حيث إنه يقام لأول مرة، لا بد من فتح بابه أمام الجميع، لحضور أكبر عدد من المشاركين، وكان لا بد من التساهل في القبول وعدم التشدد أمام المشاركين الأقل خبرة، حتى يتاح لهم، من خلال هذه المشاركة، الاحتكاك بمن سبقوهم في هذا المجال لتحسين مستواهم والاستفادة من المشاهدة والمناقشة. وكانت المعارض التالية متذبذبة القوة، وامتنعت أسماء بارزة عن المشاركة بسبب السلبيات التي ظهرت في هذا الملتقى، فقد رأى هؤلاء الفنانون أنه يتحتم وجود ضوابط وقواعد أكثر تشددا، كي تخرج هذه التظاهرة بمستوى فني رفيع، حتى جاء المعرض السابع الذي مثل منعطفا حقيقيا في التعاون الصادق بين المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب والجمعية الكويتية للفنون التشكيلية، وهذا التعاون كان أحد نتاجات اللقاءات التي عُقدت بين القائمين على إدارة الفنون التشكيلية في المجلس الوطني وأعضاء مجلس إدارة الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية، الذين تدارسوا أمور الحركة التشكيلية الكويتية، وعمدوا الى تشخيص مواطن الداء ومعالجة جوانب الخلل وكيفية النهوض بالحركة التشكيلية. والمعرض السابع هو بداية النهج السليم، ناهيك عن أنه في هذه الفترة قد بدأت أسماء شابة في البروز، مبشرة بمستقبل شبابي طيب.

والواقع أن المعرض التاسع هو معرض الشباب، فقد غلبت عليه المشاركة الشبابية القوية التي بدأت تثبت قدميها على أرضية صلبة وبمشاركة فاعلة، خصوصا في المعرضين السابع والثامن، اللذين منحا الشباب الثقة والروح المتحمسة للمشاركة في الحركة التشكيلية بروح جديدة، متجاوزين أنماطا وأساليب سادت فترة من الزمن. كما أن التوجه الذي سلكته لجنة الإعداد للمعرض، وما أقرته من شروط وضوابط صارمة وبعيدة عن المجاملة و«جبر الخواطر» على حساب المستوى الفني، فلم تعد الأسماء هي تذكرة المرور بل الأعمال وقيمتها الفنية من حيث القوة والضعف هي التي تحدد المشاركة من عدمها، لذلك جاء هذا المعرض غنيا ومتزنا في شكله العام ومتنوعا في خصوصيات طروحاته، حيث غدا بمنزلة مسرح، شهد، من خلال التشكيل والتنويع، لمعان نجوم وشخوص جدد، وتحولات في الطروحات المعهودة، وتعدد الأساليب الفنية، وتميز الفكرة الخصوصية والنظرة الفلسفية والتنافس بين المشاركين، وبصفة خاصة الشباب، كما كانت هناك بعض المحاولات الانتفاضية لفنانين حاولوا البحث في الجديد، وطرح أعمال بعيدة عن النهج السابق، كأنها تود أن تطرق آفاقا مختلفة، وهي تمثل تحولات ربما صدرت عن إدراك، أو أنها انطلقت من مبدأ التغيير للتغيير فقط، أو أنها أرادت أن تتحدث بلغة تشكيلية مغايرة للغة التي كانت تتحدث بها سابقا، فنجد فريد العلي يخوض تجربة جديدة وبعيدة عن منهجه كخطاط ركب التشكيل الفني من خلال الحروف والخط الهندسي. فريد العلي إلى جانب ما قدمه من خطوط نجده يخوض تجربة التجسيد ويقدم عملا فنيا يتمثل في أنقاض مبنى امتزجت بها دمى الأطفال وملابسهم وأحذيتهم وحاجيات المنزل، كلها تبعثرت وامتزجت بدماء أصحاب المنزل بوحشية، وأطلق على هذا العمل اسم «جنين» في محاولة لملامسة جرح القضية الفلسطينية.

كذلك نجد عادل صقر الذي قدم أعمالا خزفية تذكرنا بالفنان المرحوم عيسى صقر، فهل سيكون عادل صقر امتدادا فنيا لعمه الفنان الراحل عيسى صقر، وهو الذي أعاد صياغة أحد أعمال الفنان المرحوم عيسى صقر، كي يقدم كجائزة للمعرض، وهي جائزة «عيسى صقر». وعادل صقر هو أحد الفنانين الحديثي الانضمام

وحدة - حميد خزعل

إلى الوسط التشكيلي. وهو يسعى ليثبت حضوره الفني بقوة. كما نجد الفنان جابر أحمد قد بدأ يتحلل من شرائطه التي كانت تلف أعماله، وطفق يبحث في المساحة الصريحة ويدخل عناصر وأجزاء بارزة في العمل الفني، تحولات وبحث في اتجاهات مغايرة نجدها أيضا لدى الفنانتين نادية دريهم. وآلاء الحداد التي بدأت تثور على سيرياليتها السابقة وتقدم عملا تجريديا يميزه الوقع الهندسي في التكوين والجرأة والتحرر في اللون وتحررد من تداعيات سيرياليتها السابقة.

الفنان عبدالله الجيران يطل علينا بمشاركته في هذا المعرض بأسلوب كاريكاتيري، وضمن هذا النهج تناول قضية المرأة في تجربته التي أثارت جدلا نسائيا واسعا. خصوصا أن التسمية جاءت ساخرة «عقوق المرأة».

كذلك نجد الفنان خالد الشطي الذي بدأ يقترب من المدرسة التعبيرية، ولم يظهر بسيريالياته المعهودة.

الفنانة علياء الدواس تطالعنا ضمن مشاركتها بـ «جرح لايندمل»، وهي تستخدم المعاجين والألوان، لتقدم عملا يحمل في ملامحه كثيرا من البساطة والعمق في آن واحد. فليس في العمل تعقيدات تستعصي على الفهم. وهي إلى جانب استخدامها المعاجين أدخلت الخيوط والدبابيس (مواد مختلفة).

وليد الناشي يخوض تجربة المشاركة لأول مرة بعد قبوله عضوا في الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية، مقدما نموذجا جميلا لـ«الكولاج»، وربما تكون هذه هي التجربة الجدية الأولى لفن الكولاج، بعد رحيل الفنان أحمد عبدالرضا، الذي قدم أعمالا رائعة في الكولاج باقتدار وتمكن.

أما بدر المنصور فهو الظاهرة الأبرز في هذا المعرض، حيث قدم عملين مجسمين من المعدن المستهلك، وهي بقايا من أجزاء سيارة قديمة وشباك ألمنيوم وزجاج. العمل الأول هو «لقطة» يحاول فيه أن يعالج فكرة «الزمن» في لحظة وفي لقطة معينة (انكسار الزجاج)، حيث حاول أن يوقف الزمن في لحظة انكسار الزجاج فتوقفت شظايا الزجاج المتطايرة في الهواء، وحتى الحجر بدا بلا حركة. أما العمل الثاني فهو «عازف القيثارة»، وهو من المعدن، حيث حاول أن يشكل من أجزاء السيارة المستهلكة، العازف والقيثارة. بدر المنصور دخل هذا المعرض ممتلئا بالثقة والثبات، فهو قد شارك في المعرضين السابع والثامن ولكن يشاركه خجل وتردد، وفوزه بالجائزة التقديرية في المعرض الثامن كان دافعه لدخول المعرض التاسع، بثقة وقوة. إنه فنان ذو أفكار جريئة وسيكون له مستقبل باهر.

قفزات شبابية عديدة تتجسد في أعمال نواف الأرملي، منى الغربللي، سكينة الكوت، ونواف المعتوق الذي يصر على أن للقلم الرصاص دوره في مقارعة الألوان ومبارزة التشكيل الملون. وإلى جانب هذه القفزات الشبابية نجد حضورا لأسماء أرادت أن تستمر على ثوابتها، فإلى جانب السيريالية التي يتزعمها الفنان عبدالله القصار نجد إبراهيم حبيب يقدمها كعادته بصفاء اللون وعمق الفكرة، وكذلك آلاء الفزيع وعلي باقر ومحمود الشطي.

وكان للتعبيرية حضورها، فنجد سهيلة النجدي التي تتقدم بهدوء وروية، كما نجد أيضا سهير البلوشي وخالد الفرج الذي قدم عمل «الأسير».

وفي لعبة اللون والعزف اللوني نجد أيضا سوزان بوشناق تقدم مقطوعتين لونيتين بإيقاع تجريدي وبلمساتها المعهودة في ثقة وتمكن.

أسماء عديدة، ربما كانت هذه المشاركات الثانية أو الثالثة لها في المعارض الفنية، إن لم تكن الأولى. كلها أخذت فرصتها، بعد سياسة الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية في منح عضويتها لأسماء أخذت فرصتها، ولديها الكثير من القدرات والمهارة في المعالجة الفنية. من هذه الأسماء ألطاف الملا، وهي تقدم نحتا صغيرا يدل على أنها تمتلك أدوات النحت، وإحساسها بالكتلة والملمس أكثر من جيد. أسماء عديدة قد لا تصنف في فئة الشباب. ولكنه لديها ما تطرحه، أمثال نواف الأرملي، منى الغربللي، وهي تحاول أن تقدم أسلوبا مختلفا عن سابق إنتاجها. طليعة الخرس، ماجدة المسلم أسماء عديدة كلها انضمت إلى ركب الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية وبدأت أسماء قديمة وسابقة في الانحسار، ربما كانت مرحلة جديدة في الحركة التشكيلية أو أنها حلقة جديدة في قلادة التشكيل الكويتي.

أما الواقعية فقد كان الوفاء لها دائما عند عبدالرضا باقر وعبدالعزيز آرتي وسعود الفرج وبدر القطامي وسهر البدر ومي السعد. معرض القرين التاسع جاء ليمثل القوة في التنافس الحقيقي، والقوة لصحوة فنية، ومحطة مهمة يقف الفنان التشكيلي الكويتي فيها ليعيد حساباته، ودعوة لمراجعة الذات والبحث عن بصمة خاصة لمرحلة قادمة وانطلاقة قائمة على الفكر الشبابي. والحركة التشكيلية في العالم تسير بسرعة البحث والتجريب وتسارع الإيقاع، والمطلوب هو مجاراة هذا التسارع والتحليق بحرية من الطرح النابع من الخصوصية الذاتية الكويتية.

أما عن جوائز المعرض فكانت من نصيب:

١ - الفنان حميد خزعل.
٢ - الفنان محمد نسغ الفارس.
٣ - الفنان علي المسري.
٤ - جابر أحمد.
٥ - بدر المنصور.
٦ - وليد الناشي.

كما قررت لجنة التحكيم جائزة اللجنة لكل من:

١ - الفنان عبدالله القصار.
٢ - الفنان عبدالحميد إسماعيل.

ومن هذه النتائج نرى أن الشباب كان لهم النصيب الأوفر. وأن النتائج جاءت متنوعة بين الأساليب وأنماط التشكيل، فكانت بين الخط والنحت والمعادن والتصوير والكولاج ◆

الأطباق الطائرة - عبدالله القصار

عازف القيثارة - بدر المنصور

القرون الوسطى - علي المسري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في سياق فعاليات مهرجان القرين التاسع أقيم معرض الفن البحريني المعاصر بقاعة أحمد العدواني، وكما هو معروف على الساحة التشكيلية الخليجية، احتل الفن التشكيلي البحريني مركز الصدارة، ويعود ذلك إلى أسباب عديدة أهمها أصالة الفنان البحريني، وبحثه الدائم عن عوالم جديدة يرصدها ويعبر عنها، إضافة إلى رعاية الدولة البحرينية للفن التشكيلي، واعتباره رافدا ثقافيا مهما سخرت جميع الإمكانات والطاقات للارتقاء به، وبالنظر إلى طبيعة المجتمع البحريني المتفتحة وموقع البحرين الجغرافي وانفتاحها على حضارات سابقة ولاحقة، أدت هذه الأسباب مجتمعة إلى ظهور فن تشكيلي متميز.

يقدم التطور الجمالي في السياق الفني

معرض الفن البحريني المعاصر

علياء الدواس - الكويت
عدسة: موسى حسن موسى

محمد المقهوي

من اعمال ناصر اليوسف

من اعمال

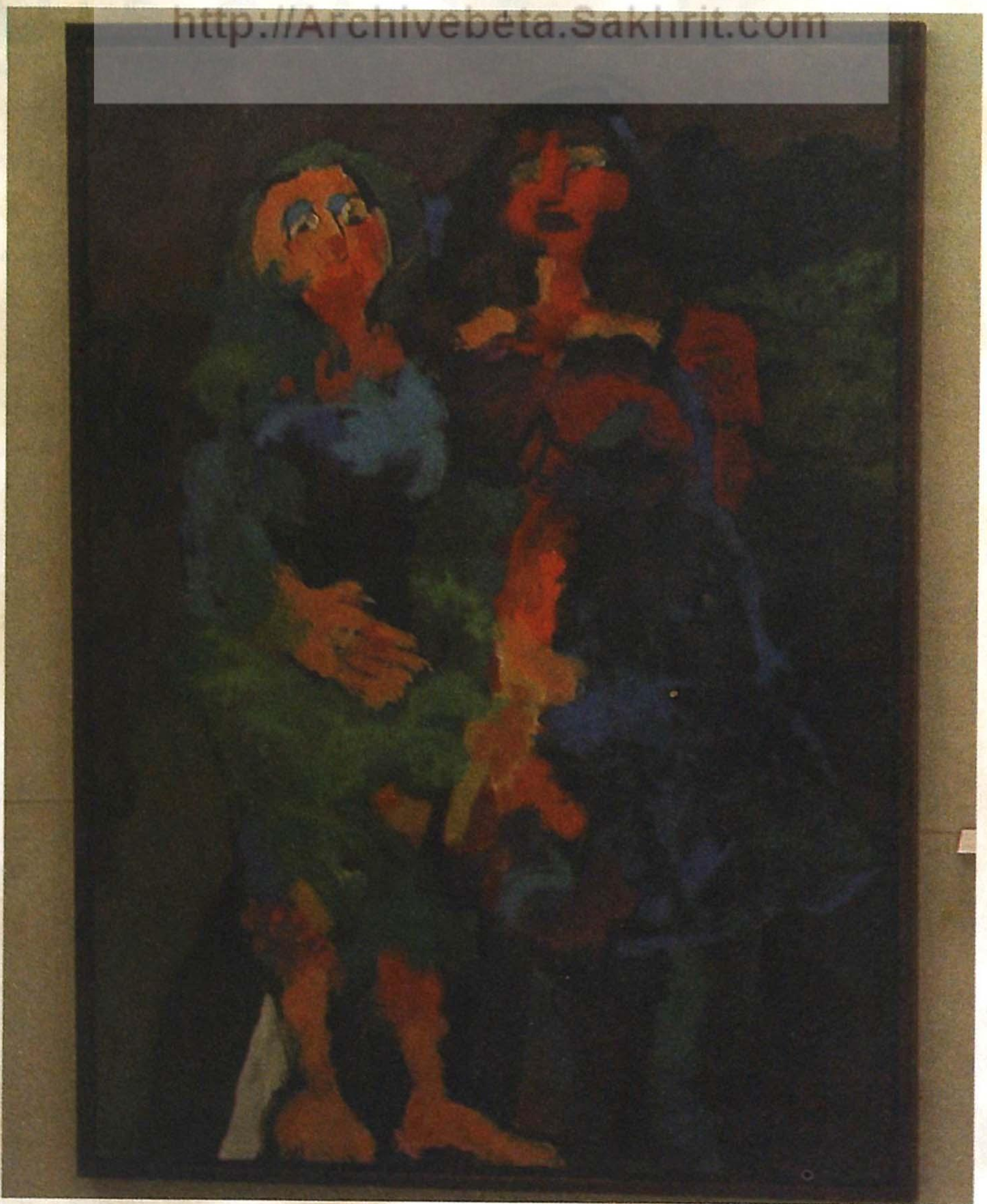
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد قدم المعرض رحلة جميلة من فنون متنوعة تعددت خلالها الأساليب والمذاهب والتقنيات، حيث عرض ٣٠ فنانا، ٣٩ عملا فنيا، تعكس التطور الجمالي والمعرفي المساهم في تشكيل سياق أو نماذج تحقق طموحات الارتقاء بالصور الفنية ودلالاتها الوظيفية، قدم الفنانون البحرينيون المشاركون في المعرض الفن التشكيلي بوصفه نوعا من أنواع النشاط الإنساني الأرقى، حيث الوقوف على رسالة الفن في الواقع الفكري عبر التأثر والتأثير، وبما يظهر القيم الإنسانية في محاولة لربط الجوانب العلمية الإبداعية كافة بعضها ببعض. هذا وقد أشار رئيس الوفد البحريني الأستاذ موسى حسن موسى إلى أن تطور الحركة الفنية في البحرين، التي بدأت منذ عام ١٩٥٠، يعود إلى عدة أسباب أهمها انفتاح البحرين كبلد حضاري على ثقافات متنوعة، وحضور المشاركات البحرينية في المحافل الدولية والعربية، مما ساهم برفع جدية البحث والتطوير في الأعمال الفنية، وكذلك التجديد في طرح وتناول القضايا الفنية، كما أن اجتهاد الفنان البحريني الشخصي، وسعيه الدؤوب لمواكبة الفن العالمي، ودراسة الفنون التشكيلية (لدى بعض الفنانين) أكاديميا في دول أوروبا وأمريكا أدى إلى اطلاعه على ثقافات فنية مختلفة، إضافة إلى حرص وسائل الإعلام وتواصلها مع النشاط الثقافي، ووجود عدة جهات رسمية مثل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وأخرى أهلية كجمعية الفنون التشكيلية البحرينية وجمعية البحرين للفن المعاصر وجمعية الخزافين البحرينيين، ترعى الفن التشكيلي وتحتضن كل الطاقات الفنية.

وفي هذا المعرض قدم ٣٠ فنانا، ٣٩ عملا فنيا، حيث قدم الفنان محمد المقهوي الذي رافق المعرض، عدة أعمال تناول فيها التراث من خلال تكنيك جديد وأسلوب حديث، كما قدم الفنان أحمد عنان المرافق للمعرض أيضا، تجربته الفنية من خلال عملين في أسلوب تأثيري تجريدي، تناول فيها التصوير المشهدي البسيط للحياة اليومية بأسلوب حديث، يحاكي بها الفنون المعاصرة. وعلى صعيد توظيف التراث قدمت نبيلة بالخير تكنيكا مختلطا جمعت فيه بين الخامات الزيتية وأقمشة الدانتيل المستخدمة في الملابس الشعبية البحرينية بأسلوب بارز ممزوج بنقوش الحنة الظاهرة على الأرجل. وقدم أحمد العريفي لوحة تعبيرية مشغولة بالخامات التقليدية كالمنقور، وهو أحد أنواع البسط المشقق من الأغصان الخشبية الرفيعة، ومزجه بمجموعة من الأخشاب والخامات الترابية، مشكلا لوحة تحمل مضمون الرجل والأنثى بعباءتها خلف الرجل. وقدم الشيخ راشد آل خليفة لوحات تجريدية محدبة تبرز التدرجات اللونية الجميلة المتركزة على اللون الأخضر وعلى أسلوب التنقيط في اللون.

وقدم جعفر العريبي لوحة (المدفأة) بتكنيك الزيت مع خامات مختلفة مشتقة من مواد رملية طغت فيها المساحة اللونية الحمراء على فضاء اللوحة، في حين احتلت البقعة البرتقالية زاوية اللوحة وكأنها وهج خارج من النار. وعرض راشد العريفي مجموعة من الأختام والنقوش الدلمونية في لوحاته بخامات مختلطة وتدرجات الأزرق والبني والأحمر، بينما عرض إبراهيم بوسعد مجموعة من حروفياته التي مزجها بتشكيلات ونقوش هندسية من تركيزه على رسم الشخوص التجريدية في بعض زوايا اللوحة الحافلة بكرنفال

من اعمال الفنانة لبنة الأمين


من اعمال الفنان أحمد عنان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الألوان. وعرض د. أحمد باقر أعمالا منفذة بخامة الفحم شملت حصانا وجملا مجرد الأطراف، تحيط به الحروفيات العربية والنقوش المستوحاة من فنون السدو البدوية، وكانت أعمال التشكيلي بديع بوبشيت بتجريداتها اللونية المتنوعة بين الأصفر والأخضر والأزرق، وذوبان شخوصه في أرضية اللوحة تأتي بصورة متناغمة عبر خطوط انسيابية لأطراف الكتل اللونية الجميلة التي تحدد حدود العناصر وتميزها. وقدم جمال عبدالرحيم لوحة متميزة بتكنيك الحفر مشتقة من وحي أبيات شربل داغر بدرجات الألوان الحارة كالأحمر والأصفر، مع توظيف الأزرق والأخضر والبقع اللونية العشوائية الجميلة في اللوحة. وقدمت شفيقة الهرمي تكوينات لزهور ربيعية مع تركيزها على الألوان المتنافرة التي مزجها عبر مكعبات تشكيلية ومستطيلات معها جماليات الأزرق والأسود والأحمر. أما عباس الموسوي فقدم تجريدا للعمارة الإسلامية، مستوحيا من الأقواس والأبواب عناصره التشكيلة التي زجها بالأقمشة الخيش، ووظف من خلالها تكنيك السكين في توزيعه للخامة الزيتية مع مرونته في التعامل مع المساحات اللونية الكبيرة والأحجام الضخمة. ومن وحي أشكال الحرف العربي وبعض أجزائه، قدم عباس يوسف أعماله التي ركزت على تكنيك الحفر، والتي مزج فيها بين الحرف والشكل البشري مع توظيفه لبعض أشكال الطلاسم والأحجبة باللونين الأخضر والأصفر. كما قدم علي أحمد خميس مجموعة من الأعمال بتكنيك الحفر باللونين الأسود والأبيض تركزت على الشكل العشوائي. واستخدم علي محمد المحيميد أيضا الحفر أسلوبا في إبرازه لأشكال الحروف العربية السوداء وتوزيعه لها على الأرضية البيضاء. وقدم ناصر اليوسف بتكنيك الحفر على الـ «لينو» مجموعة من الفنون التراثية في لوحاته كفن الليوة والبستة البحرينية التي دخلت في عوالم النقوش التراثية في لوحة «امنا النخلة»، وتجدر بنا الإشارة هنا إلى أن هذا الفنان الضرير قد قاوم الإعاقة وتحداها وأثبت نفسه كفنان وسط هذه الكوكبة، في حين قدم علي مبارك بورتريهاته من خلال التكوينات اللونية التجريدية المغلفة بالخطوط اللونية المتشابكة، مع توزيعه لبعض المكعبات اللونية في أرجاء العمل الفني. وتميزت أعمال فاطمة الجامع بتنفيذها على مجسمات الستايلبورو، وزفرت بالخطوط البارزة المتضاربة وبالبورتريهات البروفيل الممزوجة بنقوش ورقية وزهور. وعبر تكنيك مختلط قدمت لبنى الأمين مجموعة من اللوحات المصغرة التي جمعت بين قصاصات الصحف والألوان الزيتية والحروفيات على الأرضيات الخشبية. وعرض يوسف قاسم لوحة تأثيرية وحيدة عن القهوة الشعبية، فيما قدم عباس المحروس أعماله التي تركزت على رسم الشخوص المتّسمين بالطيبة والبراءة والبساطة، كما في لوحة القطط الجائعة الرمزية. ومن أغصان عتق النخيل وأوراق السعف المجمعة بحزم قدمت منيرة الجلاهمة لوحاتها بتكوينات بارزة اشتقتها من البيئة الزراعية، وقدمت من خلالها البيئة البحرينية كالأسماك والحيوانات البحرية الأخرى، وتعود الزخرفة والحروفيات في لوحة حسين السني إلى تشابك الخطوط العربية وقدم عمر الراشد زخارف تراثية وتكوينات من وحي البشت والدراعة البحرينية. ويتضح للمتلقي حضور الحروفيات وتكنيك الحفر بصورة جيدة في هذا المعرض الذي يؤكد محاولة بحث التشكيلي البحريني عن سبل جديدة يعبر من خلالها عن إرثه ومخزونه التراثي الجميل ◆

السراب للفنانة الاردنية وجدان بن علي

متحف الفن الحديث

منارة تشكيلية جديدة في الكويت

نواف المعتوق - الكويت

يعد افتتاح متحف الفن الحديث في العشرين من يناير الماضي، واحدا من أهم إنجازات مهرجان القرين الثقافي التاسع.

فعلى الرغم من قصر عمر الحركة التشكيلية في الكويت، إلا أنها تميزت بثراء وتنوع، ربما كان سببهما الرئيس هو تعدد مناهل الدراسة والخبرة التي نهل منها الفنانون الكويتيون. هذا الثراء، هو ما دفع المسؤولين عن الحركة التشكيلية الكويتية، وعلى رأسهم أمانة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، إلى حصر هذا الزخم الإبداعي وعرض نماذج منه في مكان واحد يعكس صورة حقيقية وصادقة عن تاريخ الحركة التشكيلية في الكويت منذ بداياتها حتى الآن... فكان متحف الفن الحديث.

هوى السلام للفنان عبدالرسول سلمان

واتساقا مع ضرورة الحفاظ على المباني التقليدية القديمة وترميمها وعرضها كنموذج للتراث المعماري الكويتي.. اختيرت المدرسة الشرقية - إحدى أوليات المدارس التي احتضنت التعليم في ثلاثينيات القرن الماضي في الكويت - لتكون هي المكان الملائم لطبيعة المتحف.

وهو الأمر الذي عبر عنه وزير الإعلام، ووزير النفط بالوكالة الشيخ أحمد فهد الأحمد، في كلمته أثناء الافتتاح حيث قال:

«.. نحن سعداء هذا الأسبوع بافتتاح معارض ومتاحف وأبنية لها تاريخ في دولة الكويت، ومن ضمنها هذه المدرسة، لنعيد إعمارها بالشكل نفسه والبناء نفسه والملامح نفسها بأيدي متخصصين من أبناء الوطن، لتحتضن أعمالا وإبداعات أبناء الوطن من الفنانين والموهوبين، وتتيح لهم مكانا دائما لعرض أعمالهم في مكان له معزة في قلوب أهل الكويت»، وبدوره أكد بدر الرفاعي، أمين عام المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أن افتتاح متحف الفن الحديث يعد علامة بارزة على النهوض بالبنى التحتية الثقافية. وأشار الأمين العام إلى الجهود التي بذلت في إعداده قائلا: «.. أثناء إعداد هذا المتحف زرنا متاحف عالمية لنقل ما يدور فيها من خبرات، كما أننا منحنا الشباب فرصة لإظهار تجاربهم».

وقد قسم المتحف إلى جزأين رئيسيين، الأول خصص للإدارة والثاني خصص للمعروضات، الذي قسم بدوره إلى مجموعة من القاعات موزعة على طابقين تحوي كل منها مرحلة من مراحل الفن الكويتي منذ الأربعينيات وحتى الآن.

ولا يتوقف دور المتحف عند اقتنائه للأعمال الكويتية فحسب، وإنما يشمل معروضات لمختلف المبدعين من الوطن العربي والعالم، في سعي إلى توثيق العلاقة بين الفنانين الكويتيين والفن التشكيلي في العالم، بل إن المتحف لم يقف عند حدود كونه مكانا للعرض فحسب، ولكنه سيكون ساحة للأنشطة الثقافية والفنية المختلفة كالندوات والمحاضرات والدورات والمعارض الفنية والمواسم الثقافية. ومن ضمن المقترحات المطروحة إنشاء قاعة سينما لعرض أفلام سينمائية عن حياة الفنانين وأعمالهم، إلى جانب معرض لبيع الهدايا التذكارية، وأيضا استحداث مركز معلومات مصغر يخدم رواد المتحف بتقديم معلومات مفصلة عن المتحف ودوافع نشأته ونشاطاته، ومعلومات عن الفنانين والأعمال الفنية.

وقد حرصت إدارة الفنون التشكيلية في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب على طبع كتاب مدعم بالصور الملونة، ليكون دليلا للزائر، يصاحبه أثناء تجواله بين قاعات المتحف. وقد خرج هذا الكتاب في صورة فنية تليق بكونه تعبيرا عن متحف للفنون التشكيلية، إلى جانب احتوائه على معلومات دقيقة عن مراحل الفن التشكيلي في الكويت ... منذ بداياتها وحتى الآن ♦

معرض الخزف الكويتي الأول

الحلم الذي تحقق

فواز الدويش - الكويت

أخيرا تحقق حلم الخزافين الكويتيين في أن يكون لهم معرضهم المستقل، بعد أن ظلوا لسنوات طويلة يعرضون ضمن المعرض العام، أو ضمن معارض التصوير المختلفة. حلم الخزافين تحقق في افتتاح معرض الخزف الكويتي الأول ضمن أنشطة مهرجان القرين الثقافي التاسع.

ولقد قام السيد بدر الرفاعي الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وبحضور لفيف من الكتاب والنقاد والفنانين وعدد كبير من سفراء الدول العربية والأجنبية بقص شريط افتتاح المعرض الذي شهد مشاركات كثيرة من مختلف الأجيال، وكان من الفنانين المشاركين عيسى محمد وعباس مالك وفواز الدرويش ومؤيد الثليث وفوزي الأسطى وعماد الجسام. بالإضافة إلى مشاركة أعضاء نادي المعاقين الكويتيين.

وقد حصل كل من عيسى محمد ومؤيد الثليث وعلي العوض على جائزة عيسى صقر الإبداعية. وجاءت أعمال الفنان فواز الدرويش الأربعة: «كان حلما وأصبح حقيقة»، و«خرج ١ وخرج ٢» و«الإنسان شجرة عطاء» و«تكوين»، يحاكي بها معاناة الإنسان الذي يحيا في عالم متغير. أما الفنان عيسى محمد فقد لفت الأنظار بعمله «أسطورة حجرية» الذي شهد بامتلاكه لخط واضح ومتميز بين الخزافين الكويتيين. أما الفنان مؤيد الثليث فقد قدم تجربة مميزة من خلال جدارياته المختلفة التي يسخر في إحداها من هؤلاء الذين يبيعون الوهم للبشر، وأطلق عليها اسم «الوهم»، بينما جاء عمله «التسلق» كاشفا فكرة الصعود إلى القمة عبر أساليب ربما لا تكون شرعية.

وقد أثبت مؤيد الثليث بهذه الأعمال أنه يسير في خطوات ثابتة نحو الأفضل. وجاءت أعمال الفنان عباس مالك تحتضن الماضي وتنطق بعشق التراث الشعبي بجميع أشكاله، سواء التراث البحري ورحلات الأجداد والغوص بحثا عن اللؤلؤ، كما في عمله «الغواص»، أو التراث الموسيقي كما في عمله «الطقاقة»، أو التراث المعماري والبيئي المتمثل في البيوت الكويتية القديمة كما في عمله «البوابات».

أما الفنان علي العوض المتجدد دائما والمتألق بين كوكبة الخزافين، فقد قدم خمس جداريات تشير بوضوح إلى امتلاكه لأسلوب خاص يتميز بألوانه الزاهية مع أرضيات من الحديد أو البلاستيك.

كذلك قدم الفنان عماد الجسام رؤاه الفنية من خلال أعماله «تشكيل وأباريق» التي أخذت أشكالا هندسية متنوعة، بعضها أشكال هرمية وأخرى مثلثة، بينما قدم الفنان فوزي الأسطى أعمالا واقعية وأخرى تعبيرية تحاكي أحاسيس القلق والندم والغضب.

وقد جاءت مشاركة نادي المعاقين، لتضيف إلى المعرض روحا خاصة، وقد بهرت أعمال المشاركين الحضور، حيث أثبتت مقدرتهم الفنية وإصرارهم على التعايش السليم في المجتمع وقهرهم للإعاقة ◆

الشجرة للفنان فواز الدويش

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البوم

بوم.. وقبة.. وقرية

تاريخ الأجداد في المتحف الوطني

احتضنت فعاليات مهرجان القرين الثقافي التاسع - وكعادة المهرجان السنوية - العديد من الأنشطة والفعاليات التي شملت مجموعة واسعة من الفنون، منها التشكيلية والتراثية والمتحفية والمسرحية والأدبية والغنائية وغيرها من الفعاليات الثقافية والفنية. وحرصا من جريدة الفنون على دعم المسيرة الثقافية والفنية لمهرجان القرين الثقافي، قامت بتغطية حفل افتتاح القرية التراثية وبوم المهلب الجديد والقبة السماوية في متحف الكويت الوطني، الذي افتتحه وزير الإعلام ووزير النفط بالوكالة الشيخ أحمد الفهد الصباح، بحضور السادة أعضاء السلك الدبلوماسي المعتمدين لدى الكويت وأمين عام المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ومجموعة كبيرة من الضيوف وموظفي المجلس الوطني والصحافة. أحيا الحفل كل من فرقة معيوف مجلي وحمد بن حسين للتراث الشعبي.

سهى الخميس - الكويت

عندما تقف على شاطئ الخليج العربي وتنظر إلى البحر يسحرك لونه الأزرق الصافي وتأخذك أمواجه إلى الماضي البعيد، حيث الحياة البسيطة والشاقة التي عاشها الآباء والأجداد، الغنية بقيمها وعاداتها وتقاليدها. وحفاظا على هذه الأجواء القديمة صُمِّم متحف التراث الشعبي أو القرية التراثية بمتحف الكويت الوطني.

بدأ متحف الكويت الوطني بمجموعة مقتنيات تمثل البيئة الكويتية بجميع أشكالها، وذلك حفاظا على التراث القديم من الاندثار. جُمعت هذه المقتنيات بداية في بيت الشيخ عبدالله الجابر الصباح (ديوان الشيخ خزعل سابقا)، وذلك عام ١٩٥٧م، ثم بعد ذلك نُقلت إلى أحد البيوت الكويتية القديمة بمعمارها وطرازها حتى تضم هذه المقتنيات وتعطيها الصبغة التراثية اللازمة لمثل هذا المشروع، وذلك في عام ١٩٧٦، وكان بيت البدر هو البيت الذي وقع عليه الاختيار واعتبر متحفا مصغرا للحياة الكويتية القديمة.

وخلف بيت البدر مباشرة بُنيَ متحف كبير وجديد جرى افتتاحه في عام ١٩٨٣م، ضم صالات كبرى للعرض احتوت على آثار إسلامية تعود إلى القرون الأولى من العهد الإسلامي وأخرى تراثية وشعبية، ومخازن مملوءة بالمقتنيات القيمة التي تُستبدل بالمعروضات في صالات العرض من حين إلى آخر، وقبة سماوية تحتوي على معلومات وافرة عن علم الفلك والمجرات، وسفينة شراعية حقيقية كانت تستخدم في الماضي لرحلات الغوص تسمى «بوم المهلب»، إضافة إلى بيت البدر الذي يعتبر جزءا من المتحف الآن، والساحة الخضراء الواسعة التي تتوسط أبنية المتحف بمظلتها المفرغة التي تسمح لأشعة الشمس الدافئة بالمرور من خلالها مستقبلة زوار المتحف.

في عام ١٩٩٠م، احتلت قوات النظام العراقي دولة الكويت ونهبت وأتلفت كل ما وصلت إليه أيديها الغادرة، وكذلك كان مصير متحف الكويت الوطني ومقتنياته. لكن بعد أن منَّ الله على دولة الكويت ونالت حريتها، بدأت عمليات إعمار البلاد في جميع المجالات. والقرية التراثية (أو متحف التراث الشعبي)، والقبة السماوية، وبوم المهلب، في متحف الكويت الوطني هي ما سنتناوله بشيء من التفصيل في السطور التالية.

بوم المُهلَّب

صنع بوم المهلب الأستاذ المشهور محمد بن عبدالله للأخوين التاجرين ثنيان ومحمد الغانم وهما من كبار تجار الكويت آنذاك - عام ١٩٣٧، وعندما تم بناؤه أقام التاجر ثنيان الغانم حفلا كبيرا على الساحل شارك فيه العديد من كبار رجالات الدولة، والقباطنة والبحارة والمواطنين، بمناسبة إنزاله إلى البحر للقيام برحلته الأولى إلى الهند بقيادة النوخذة (القبطان) حسين عبدالرحمن العسعوسي، وكان للمهلب وطاقمه سمعة طيبة في جميع الدول التي سافر إليها والموانئ التي رسا بها. وظل هذا البوم يسافر كغيره من السفن إلى أن اكتُشفت حقول النفط في الكويت، وترك البحارة السفر على متن السفن الشراعية ومزاولة حرفتهم القديمة. وكذلك توقف المهلب عن السفر وترك واقفا على البحر أمام منزل صاحبه، حتى طلب الشيخ عبدالله الجابر الصباح (مدير إدارة المعارف في تلك الفترة عام ١٩٦٠) من التاجر ثنيان الغانم أن يشتري منه المهلب ليتم حفظه للأجيال القادمة كتذكار لهم على ماضيهم العريق، فما كان منه إلا أن قدمه هدية للشيخ، وفي العام نفسه رُفع بوم المهلب على الساحل في منطقة الشويخ (مقابل ثانوية الشويخ القديمة) وسط احتفال شعبي كبير. وفي عام ١٩٨٣ - أي بعد افتتاح متحف الكويت الوطني - جرت صيانته ونقل إلى واجهة المتحف البحرية ليكون جزءا منه.

في عام ١٩٩٠، أشعل جنود الاحتلال النار في بوم المهلب فاختفى تماما، ولم يبق منه إلا الرماد والمسامير الحديدية. وبعد تحرير دولة الكويت قرر الشيخ جابر الأحمد الصباح أمير دولة الكويت بناء بوم المهلب من جديد وبالمواصفات التي كان عليها البوم القديم من حسابه الخاص، كما أمر باستيراد الأخشاب اللازمة من الهند لإتمام العمل حرصا من سموه على أن يكون المهلب مطابقا للمواصفات القديمة. وفي أواخر عام ١٩٩٥ كلف أمير البلاد ديوان القلاليف (صناع السفن) الكويتيين بإعادة بناء المهلب في الموقع نفسه الذي كان يشغله البوم القديم قبل إحراقه، وقد اختير الأستاذ علي بن جاسم الصباغة لكي يقوم ببناء المهلب الجديد بمساعدة أمهر القلاليف الكويتيين والهنود. وبدأ العمل بهذا البوم الجديد القديم في ٦ يناير عام ١٩٩٦، وتم الانتهاء من بنائه في ١٥ يناير عام ١٩٩٧، إلا أن افتتاحه رسميا لم يجر إلا في ١٨ يناير عام ٢٠٠٣ ضمن فعاليات مهرجان القرين الثقافي التاسع، ومنذ تلك الفترة وهو يقف شامخا داخل سور المتحف الوطني وتُبدَّل أعلامه وحباله وشراعه وصيانة أخشابه سنويا.

القبة السماوية

تعتبر القبة السماوية أحد أهم الانجازات التقنية والعلمية التي تمثل البوابة والمدخل إلى عالم الفلك. وقد جرى بناؤها بناء كرويا من الخارج ليأخذ شكل الكرة الأرضية وقسمت من الداخل إلى طابقين: الأرضي يضم معرضا فلكيا، والطابق الثاني يضم قاعة عرض سينمائية سماوية. صمم المعرض الفلكي الذي يشغل الطابق الأرضي ليكون أداة تعليمية وتثقيفية تتناول علم الفلك وتاريخ تطوره. تنقسم صالة العرض إلى قسمين: الأول: قسم علم الفلك، ويتكون من: ١- كوكب الأرض ٢- هرم الفصول الأربعة (الشمس، الأرض، القمر، الكسوف والخسوف) ٣- المجموعة الشمسية ٤- مجرة درب التبانة ٥- خريطة المجرات ٦- وحدة معلومات إهليلجية ٧- مسطرة الكون. الثاني: قسم تاريخ الفلك، ويتكون: من ١- الفلك عند الحضارات القديمة ٢- الفلك عند المسلمين ٣- الفلك عند كوبرنيكوس وجاليليو وعصر التلسكوبات ٤- علماء الفلك من القرن السابع عشر إلى القرن العشرين ٥- رؤية مستقبلية للمستعمرات البشرية في الفضاء.

تزين أرضية المعرض الفلكي لوحة فسيفساء رخامية للأبراج الاثني عشر، أما سقفها فنرى عليه خريطة فلكية تبين مواقع ٥٢ برجا وكوكبا يمثلون أكثر من ٥٠٠ نجمة مضيئة بالقدار الرابع، حيث نرى الأبراج الثلاثة عشر تحيط بها أوجه القمر الثمانية والعشرون.

أما الطابق الثاني الذي يضم قاعة عرض القبة السماوية فهو يعرض النجوم على شاشة عرض كبيرة، إضافة إلى برامج فلكية وتعليمية باللغتين العربية والإنجليزية. وفي أثناء الاعتداء عام ١٩٩٠ أُتلف معظم المبنى وسُرقت محتوياته من تلسكوبات أثرية وخرائط قديمة وغيرها، كما قُصف المبنى من الخارج بسبع قذائف مما سبَّب إتلاف السطح الخارجي والهيكل الخرساني للقبة. بعد تحرير الكويت كان التوجه لدى وزارة الإعلام بترك القبة على حالها لتبقى شاهدة على الدمار الذي خلفه الاعتداء، واستمر هذا التوجه حتى عام ١٩٩٤، وفي عام ١٩٩٧ جرى تنظيف المبنى وإزالة آثار الحريق لتجهيز القبة وإعادة افتتاحها، وهذا ما جرى بالفعل وافتُتح رسميا في مهرجان القرين الثقافي التاسع.

القرية التراثية

من المشاريع التي تنهض بالمجتمع وتساعده على تقوية صلته بماضيه وتراث آبائه وأجداده مشروع القرية التراثية، التي تعد نموذجا مصغرا لكويت الماضي بكل جوانب الحياة فيها: الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتعليمية والدينية. وهو متحف يبين مدى التوافق والتمازج في بيئات المجتمع الكويتي الثلاث: البحرية والحضرية والبدوية. يستقبلك عند

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مدخل القرية مدفعان أثريان وجلسة من السدو، تمهيدا للانتقال بك عبر الزمن إلى الماضي القديم. وسيجري تناول أقسام القرية بالترتيب وبشيء من التفصيل.

يملك المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أكثر من ٨٠٠٠ قطعة أثرية. يُعرض نحو ١٠٠٠ قطعة منها في القرية التراثية، التي تمثل التراث الشعبي الكويتي القديم، وجزء آخر منها يشارك بها المجلس الوطني في المعارض المختلفة التي تقام داخل وخارج دولة الكويت، كان آخرها مهرجان الجنادرية في المملكة العربية السعودية، كما تُستبدل القطع الموجودة في القرية التراثية بين الفينة والأخرى، وذلك لخلق نوع من التجديد على المعروضات والمجسمات. وقد جرى تصميم وتنفيذ الرسومات والمجسمات والأعمال الفنية في هذه القرية برعاية شركة البدر التجارية.

ساحة سوق الصفاة

أمام مكتب الاستقبال رسمت لوحة كبيرة على الجدار توضح ساحة سوق الصفاة القديم، التي كان يجري فيها التبادل التجاري بالهواء الطلق بين سكان البادية وما لديهم من سلع لا تتوافر في المدينة كالألبان والجلود والجمال والدهن الحيواني والأعشاب الصحراوية وغيرها، وبين تجار المدينة وما يجلبونه من بضائع نتيجة أسفارهم ورحلاتهم من وإلى الهند وشرق آسيا وأفريقيا. حيث يقوم كل تاجر بفرش بضاعته على الأرض ويبدأ بالترويج لها. وظلت هذه الساحة هي عصب الحياة التجارية في تلك الفترة من الزمن حتى حكم الشيخ مبارك الصباح، حيث اهتم بعملية بناء الأسواق الجديدة التي تضم دكاكين منفصلة في أماكن مختلفة في البلاد.

السوق القديم

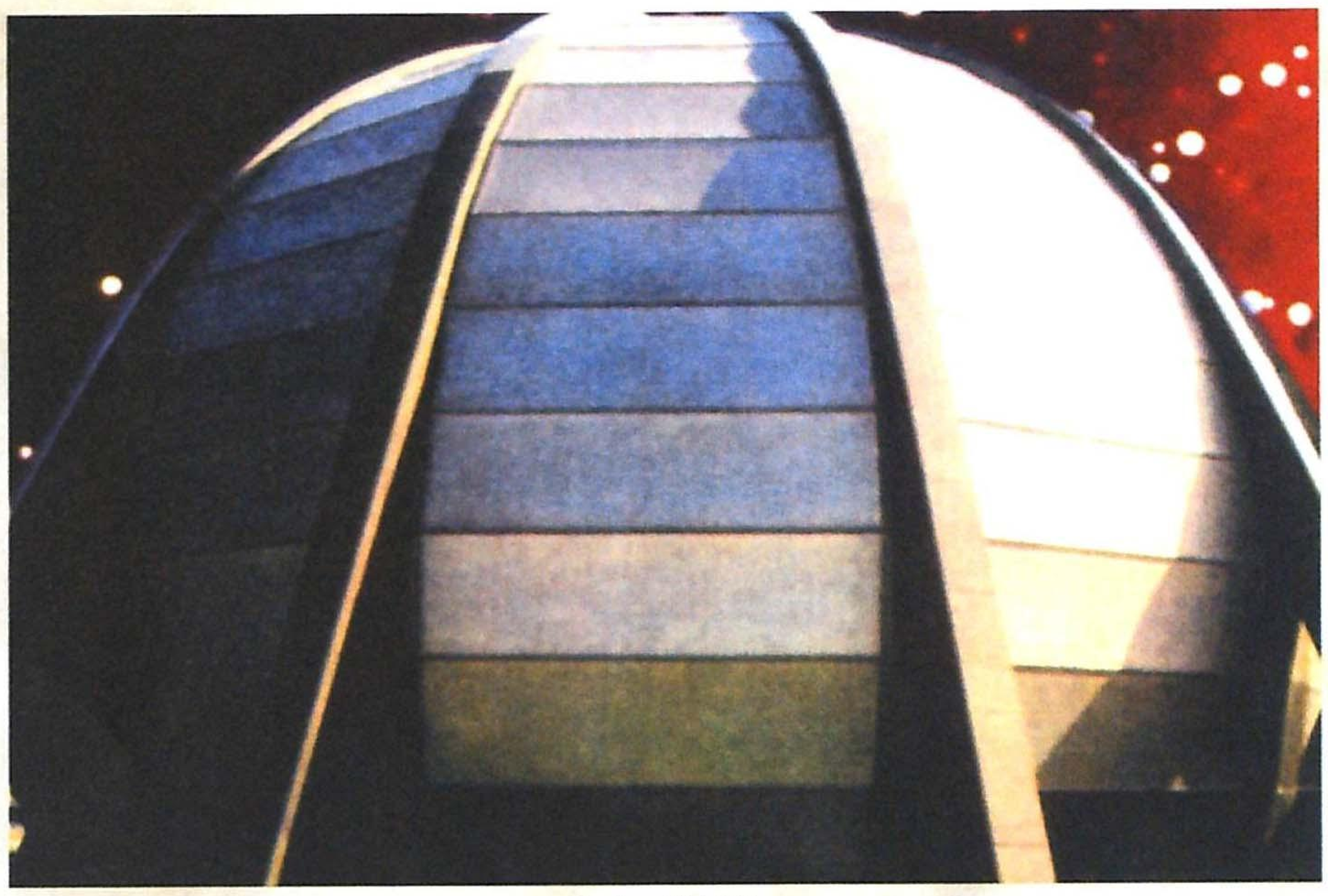
انتظمت عملية بناء الأسواق في عهد الشيخ أحمد جابر الصباح في مطلع العشرينيات، حيث أنشأت شبكة متكاملة من المتاجر متصلة بعضها ببعض، وقسمت كل مجموعة إلى دكاكين على حسب نشاطها أو ما يقاربه. وسُقفت هذه الأسواق لحماية مرتاديها من الظروف الجوية القاسية، سواء في فترة الصيف أو الشتاء.

كانت البضائع تنقل على ظهور الحمير والبغال أو بوساطة العربات من على الساحل مباشرة أو من سوق الصفاة إلى الأسواق الجديدة. تفتح الدكاكين عادة من الصباح الباكر حتى الظهيرة، ثم من صلاة العصر حتى صلاة العشاء، وقد وضعت الحكومة آنذاك حرسا للأسواق يتجولون مشيا على الأقدام بين المتاجر لحراستها من اللصوص أثناء الليل. ومن أشهر الأسواق الكويتية القديمة المعروفة في تلك الفترة سوق واجف، وسوق بن دعيج، وسوق السلاح.

الكُتّاب

قام نظام التعليم في الكويت وغيرها من الدول على الكُتّاب، الذي يدرس فيه المطوع أو الملا للبنين والمطوعة للبنات، وخصص في كل حي بيت لاستقبال الأولاد والبنات لتعليمهم القرآن الكريم حفظا وتلاوة، إضافة إلى تعليم مبادئ القراءة والكتابة وقليل من العمليات الحسابية، ودروس في الخط والإملاء للبنين فقط.

كان المعلم أو المطوع والمطوعة يتقاضى مبلغا رمزيا مقابل تعليم التلاميذ في المناسبات الدينية والأعياد. كما كانت تقام احتفالات خاصة للطلبة والطالبات الذين ينتهون من ختم القرآن الكريم تكريما لهم، وتألفت أدوات الطالب المدرسية في تلك الفترة من لوح خشبي مغطى بالطين وقلم من الحجر الأسود للكتابة وصندوق خشبي يحفظ فيه الطالب والطالبة أدواتهما بعد الانتهاء من الدرس يطلق عليه اسم البشتختة. واستمر التعليم في الكُتّاب حتى عام ١٩١٢ تاريخ افتتاح أول مدرسة نظامية للتعليم الحديث في الكويت.



القبة السماوية

الفريج (الحارة) والبيت الكويتي

يتكون الفريج الكويتي القديم من مجموعة بيوت متراصة، تفصل بينها أزقة ضيقة، بينها ساحات ترابية للعب الأطفال. وتتميز عمارة البيت الكويتي بالبساطة في التصميم وكذلك التنفيذ من حيث المواد المستخدمة تماما كالحياة الكويتية، حيث يستخدم الطين وحجر البحر والجص وأعمدة الجندل والبواري للبناء. كانت معظم البيوت تبنى مربعة الشكل ومؤلفة من دور واحد، يتوسطها فناء مكشوف يسمى الحوش، تطل عليه غرف المنزل وغالبا ما توجد فيه بئر ماء عذب أو قليل الملوحة ويصعد إلى سطح المنزل عن طريق درج خشبي ضيق. يتكون البيت من الديوانية وهي عبارة عن غرفة مخصصة لاستقبال الضيوف من الرجال، وغرفة النوم الرئيسية، وغرفة الجلوس اليومية (المعيشة)، والمطبخ بأدواته وموقده القديم، والحوش (فناء البيت الداخلي) الذي تزرع في زواياه أو مركزه شجرة كبيرة، غالبا ما تكون شجرة السدر.

حياة البحر وصناعة السفن

تحتل الكويت مكانا مميزا على رأس الخليج العربي، مما جعل سكانها يرتبطون بالبحر ارتباطا وثيقا. بنى أهل الكويت على الساحل أحواضا من الصخور لسفنهم أطلقوا عليها اسم النقعة لحمايتها من الأمواج القوية، كما جعلوا بين هذه الأحواض منفذا لاستقبال السفن المحملة بالبضائع والمياه العذبة عبر البحر تسمى الفرضة، ومنها كانت هذه السلع توزع على التجار وأهالي الكويت. كما انتشرت على طول الساحل مناطق مخصصة لصناعة السفن وتزويدها باحتياجاتها من مواد ومعدات عرفت باسم العماير. هذا وانتشر على امتداد الساحل صيادو الأسماك لإصلاح الشباك والفخاخ التي كانت تنصب لاصطياد الأسماك. ونظرا إلى وقوع الكويت بالقرب من مغاصات اللؤلؤ فقد امتهن هذه الحرفة العديد من الكويتيين وكان موسم الغوص يبدأ من شهر مايو، وتوقفت هذه الحرفة المملوءة بالمخاطر. بعد ذلك يأخذك الطريق لتجد نفسك واقفا أمام خارطة طريق التجارة الكويتية القديمة.

مقتنيات الحياة اليومية

يشمل هذا البهو الأدوات المستخدمة داخل وخارج المنزل، كالملابس وأدوات الزينة والحلي والضيافة والطبخ والفضيات وأجهزة راديو وأوراق رسمية ووثائق وجوزات سفر، وما كان يستخدمه البحارة من مناظير وبوصلات وأدوات قياس وغيرها، كذلك معدات مهنية وحرفية كأدوات الحلاقة والكتابة والخط والتصوير الفوتوغرافي والأسلحة والبناء، إضافة إلى أدوات الترفيه الموسيقية القديمة التي كان يستخدمها البحارة في أسفارهم.

سوق الحرف اليدوية

من أهم الحرف اليدوية التي زاولها الكويتيون في السابق، وقبل ظهور النفط إضافة إلى حرفة الغوص بحثا عن اللؤلؤ وصيد الأسماك والتجارة، وورثها الحرفيون جيلا بعد جيل، حرفة الحايك والنداف (القطان) والسدو والصائغ والحداد والصفار (منظف الأواني) وخياط العباءات والبشوت (رداء النساء والرجال) والخراز وغيرها من الحرف. وفي أحد الأسواق القديمة بنى الشيخ مبارك الصباح مقرا له عرف باسم كشك الشيخ مبارك، وذلك للإشراف على نظام سير العمل في الأسواق.

القهوة

تعتبر المقاهي مكان التقاء الرجال للترفيه عن أنفسهم بعد عناء يوم طويل من العمل المضني والشاق، حيث يتناولون الشاي والقهوة ويدخنون القدو (أحد أنواع الأرجيلة) مع لعب الدامة والدومنة، وتبادل أطراف الحديث والأخبار وعقد بعض الصفقات التجارية. كانت المقاهي تستقبل مرتاديها إلى ما بعد صلاة العشاء. ثم امتدت إلى فترة منتصف الليل عندما جرى إيصال التيار الكهربائي، وكانت تفتح في رمضان إلى وقت السحور. بعض المقاهي أطلق عليها اسم حرفة أكثر مرتاديها كديوانية الصيادين، وهي تقع على ساحل الخليج العربي، وكذلك ديوانية القلاليف (صناع السفن) وغيرها من المقاهي.

معرض الصور

في نهاية الطريق المؤدية إلى خارج القرية، يوجد بهو علقت على جدرانه صور من الماضي، التقطت باللونين الأبيض والأسود في عام ١٩٤٢، توضح معالم الكويت القديمة والسور والسيارات القديمة وغيرها من الأمور التي تربط الإنسان بجذوره وتجعله يفخر بتاريخه وإنجازات أجداده المشرقة ◆

القرية التراثية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كعادته لم يغب المسرح عن فعاليات مهرجان القرين الثقافي التاسع، حيث شارك بعرضين هما «نقطة ضوء» الذي كتبه وأخرجه ومثّل فيه فيصل العميري بمشاركة مجموعة من طلبة وخريجي المعهد العالي للفنون المسرحية. والثاني «سقوط ماكبث» الذي أعده وأخرجه «حسين المسلم» ومثّله طلبة الفرقتين الأولى والثانية بقسم التمثيل والإخراج في المعهد العالي للفنون المسرحية.

شاركا في مهرجان القرين الثقافي التاسع..

"نقطة بيضاء" و"سقوط ماكبث" يثيران الجدل ويدقان الجرس!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكويت - محمد الروبي

على الرغم من أن مخرج العرض الأول فيصل العميري هو خريج حديث من المعهد العالي للفنون المسرحية، وأن مخرج العرض الثاني حسين المسلم هو أستاذ في المعهد، إلا أن العرضين قد اشتركا في أكثر من منحى، أهمها، هو عدم الاعتماد على الممثل، الذي يعد بحق أهم عنصر من عناصر العرض المسرحي!!، وهو ما سيأتي الحديث عنه بالتفصيل فيما بعد. أما المنحى الثاني فهو «الموضوع». فعلى الرغم من أن العرض الثاني هو إعداد عن نص شكسبير الرائع «ماكبث»، إلا أنه، وعبر إعداد قام به المخرج نفسه، اقترب كثيرا من موضوع العرض الأول «نقطة بيضاء» الذي يمكن تحديده في علاقة الإنسان بالشيطان. والسؤال حول: هل كل الأفعال الشريرة التي يقوم بها البشر هي من وحي الشيطان؟!.. أم أن هناك بشرا يتفوقون على الشياطين في شرورهم، إلى الدرجة التي يقف فيها الشيطان عاجزا أمامهم.

عرض «سقوط ماكبث» اعتمد على إعداد تأسس على تفريغ النص الأصلي من العنصر النفسي لشخصية ماكبث. واكتفى فقط بتصويره على أنه رجل شرير دون إشارة لطبيعة هذا الشر، أو طبيعة النفس التي جبلت عليه. فتحول ماكبث - على يد المعد - من شخصية تراجيدية ذات أبعاد نفسية محددة، وطموحات أكبر من إمكاناته الطبيعية، فسقط سقوطا تراجيديا مروعا، إلى شخصية بلا أبعاد، هي أقرب إلى شخصيات الرسوم المتحركة التي تتصرف من دون دوافع إنسانية حقيقية. وتحول ماكبث بذلك إلى شيطان - حقيقي - لا يشعر ولا يتألم، بل ولا يخطط من أجل تنفيذ طموحاته الشريرة!

أما المنحى الثالث، فهو علاقة المنظر المسرحي وتشكيل الفراغ بالموضوع من ناحية، وبحركة الممثلين من ناحية أخرى، الأمر الذي يطرح سؤالا جديدا - على رغم بداهته المفترضة - حول دور وطبيعة المنظر المسرحي، ومدى تأثيره على الإيقاع العام للعرض. وهو السؤال الذي سنبدأ به قراءتنا للعرضين، باعتبار أن المنظر المسرحي هو العنصر الأول الذي يتلقاه المتلقي فور جلوسه على مقعده أمام الخشبة وانزياح الستار إن وجد.

في العرض الأول «نقطة بيضاء»، يفاجئنا المنظر المسرحي بالخطأ الأشهر الذي يخص ترتيب أجزاءه، ونقصد به ذلك التقسيم الحاد لخشبة المسرح إلى جزأين متساويين تماما، حيث تبدأ نقطة الفصل من العمق عبر كتلة معلقة في الهواء لشخصين نُفذا بحرفية عالية، يشكلان مع الباب الخشبي المتحرك أسفلهما مدخلا إلى مرقص ومشرب، وهو ما تؤكده كلمة «بار» المكتوبة على الشخصين في الأعلى. كتلة العمق هذه إذا ما مدت بخط وهمي إلى مقدمة الخشبة فستقسمها إلى نصفين متساويين تماما، حيث نرى كتلة على اليسار تقابلها كتلة على اليمين تتشابه معها تماما في التكوين والألوان، وكل منهما عبارة عن مجموعة من أكياس القمامة والصناديق الفارغة، وبعض علامات المرور المجردة من معناها المباشر والمتحولة إلى معاني أرحب وأشمل، لتقول - ربما - أن ما نراه ليس تجسيدا لشارع واقعي في مدينة واقعية، ولكنه إشارة إلى حياة البشر بشكل عام.

هذا التقسيم الحاد للخشبة ينبئ، ومنذ الوهلة الأولى، بطبيعة الإيقاع الذي سيسير عليه العرض في الدقائق التالية، والذي سيدور بلا شك في فلك رتابة لا مناص منها، فهذا التقسيم المتوازن للغاية سيكون من الصعب الحفاظ عليه إلا بشروط ستزيد، من أحادية الإيقاع، فالمخرج سيجبر إجبارا على العمل طول الوقت للحفاظ على هذا التوازن المسبق، الأمر الذي سيدفعه إلى الاهتمام في رسمه لحركة ممثليه، بألا يحدث خللا في توزيع الكتلتين الرئيسيتين. فإذا ما ذهب ممثل إلى اليسار، لا بد من أن يتجه الآخر وفي اللحظة ذاتها إلى اليمين، وإذا ما جاء ممثل اليسار إلى الوسط، لا بد من أن يلحقه الآخر بأقصى سرعة حتى لا يترك ميزان الخشبة يميل إلى حيث كان يقف هو.. وهكذا. هذه الحركة «الميكانيكية»، ستؤثر بدورها في طبيعة أداء الممثلين، سيجدون أنفسهم مضطرين إلى تقطيع جملهم الحوارية تقطيعات حادة وذات مسافات ثابتة، مدفوعين إلى ذلك بإيقاع حركتهم الخارجية التي أثرت في إيقاعهم الداخلي، لتخرج الكلمات من أفواههم بتنغيم موحد، أو كما يسمونه «مونو تون».

وهنا لن يفلح أن يصرخ ممثل ما، في محاولة منه إلى إضافة المزيد من الحرارة والدفء إلى إيقاعه. بل سيأتي هذا الصراخ خارجا عن الإيقاع العام

> "إقتربت مسرحية "نقطة بيضاء" في فكرتها من عرض أسبق وهو "أول من صنع الخمر" وإن جاءت المقارنة النصية في صالح العرض الأول"

للحركة والتشكيل والكلام. وهو ما حدث أكثر من مرة بأكثر من ممثل. وهكذا جاء الأداء التمثيلي يتأرجح بين تنغيم للكلام والصراخ من ناحية، والاهتمام بالحركة «الميكانيكية» جلوسا، وسيرا، وإشارة لتتسق. إجبارا - مع ميكانيكية تقسيم الخشبة كما ذكرنا. ولأن النص - كتابة - اعتمد على فكرة أخلاقية بسيطة. لم يستطع كاتبها - المخرج نفسه - أن يحولها إلى علاقات حية وجدل حقيقي بين شخصيات حقيقية. تتفق مع منطقها او تختلف. جاء أداء الممثلين. لا يهتم أي منهم بالحديث إلى الآخر. ولكنه حديث موجه في أغلبه إلى الجمهور مباشرة، مما زاد من الإحساس بميكانيكية الشخوص ورتابة الإيقاع.

فكرة العرض تقوم - كما أشرنا - على مقولة أخلاقية، حول علاقة الشيطان بالإنسان.. ومحاولة إثبات أن الإنسان في عصرنا الحديث هو أكثر شيطنة من الشيطان، وهو ما أكده المشهد الأخير الذي فند فيه العرض فكرة «عبدة الشيطان»، باعتبارهم - هؤلاء العبدة - يرون أنفسهم أعلى من الشيطان وأقوى، لا عبّادا له.... ثم ماذا؟!.. لا شيء!!.. بل إن العرض يذكرنا بعرض أسبق كان قد قدمه مسرح الخليج العام الماضي بعنوان «أول من صنع الخمر» عن نص لتولستوي، وحصلت به ممثلته يسرية المغربي على جائزة أفضل ممثلة في إحتفالية مسرحية رائعة شهدها مهرجان القرين الحالي. نقول إن «نقطة بيضاء» يذكرنا بعرض «أول من صنع الخمر» في فكرته الأساسية ومقولته الأخلاقية حول علاقة الشيطان بالإنسان. وإن كان عرض «أول من صنع الخمر» يتفوق على «نقطة بيضاء» في اعتماده على نص حقيقي مكتوب بحرفية عالية. ولكن يبقى العرضان يدوران في فلك السؤال «لماذا؟».. لماذا هذا المنحى الأخلاقي.. والبديهي إلى حد السذاجة في ظل زخم من القضايا الإنسانية والوطنية والعالمية التي نحياها الآن؟!!

في المقابل جاء المنظر المسرحي في عرض «سقوط ماكبث» يختزل الأجواء التي تدور فيها مسرحية ماكبث (الأصل) في إناء ضخم بساحة العرض. يستند إلى قطع متفحمة تتخللها إضاءة حمراء، فتعطي الإحساس بأن هذا القدر يغلي بما فيه. ومن أعلى الخشبة تتدلى مجموعة السلالم الحبالية تتقاطع مع رايات بيضاء، فتضفي إلى القدر بعدا آخر يقترب من السفينة التي تحمل ماكبث إلى حيث بحر سقوطه الحتمي.

وعلى الرغم من أن هذا التشكيل لم يقع في الخطأ الأشهر الذي وقع فيه العرض السابق، إلا أنه وقع في خطأ آخر، كان ذا تأثير سلبي على التواصل مع المتلقي. وهو ضخامة التشكيل (القدر وملحقاته) بالدرجة التي أعاقت معه رؤية حركة الممثلين داخله، وأيضا عدم تناسب ارتفاعه مع

«سقوط ماكبث»

”
وقع "سقوط ماكبث" في فخ الفهم المغلوط لمصطلح "الاعداد" الذي يقف عند حدود الحذف دونما رؤية واضحة لفكرة أو رسالة في ذهن المبدع
“

«نقطة بيضاء»

وضع مقاعد المتفرجين، الأمر الذي حجب رؤية أغلب تشكيلات العرض، ومنع وصولها إلى المتلقين الذين ازدحموا داخل قاعة عرض المعهد العالي للفنون المسرحية. وعلينا أن نتخيل عرضا مسرحيا حجب أغلب عناصره - وأهمها الممثل - عن نظر جمهوره!. ولنا أن نتخيل أيضا أي إحساس سيصيب المتلقي منذ البداية تجاه هذا العرض. وأي رسالة، سوف ينجح عرض لم يهتم بتحقيق زاوية رؤية صحيحة لجمهوره، في أن تصل كما يريد أصحابها.

أما الخطأ الأكبر الذي وقع فيه «سقوط ماكبث» فهو سقوطه في فخ الفهم المغلوط لمصطلح «الإعداد».. الذي وقف فيه «المعد» عند حدود الحذف، دون أن يكون هذا الحذف وفق رؤية واضحة لفكرة أو رسالة في ذهن المبدع - المعد - يريد لها أن تصل إلى جمهور عصري عبر نص شكسبيري!

وكما أشرنا في البدايات، فإن النص، قد أفرغ تماما من جميع العلاقات والأحداث المشكلة لنفس ماكبث، الذي لم يقف أمام طموحه الشيطاني أي حد فسقط سقوطا مدويا. وتحول النص على يد المعد والمخرج.. إلى مجموعة من الكلمات المتناثرة والمبتورة من مشاهد عدة، كان كل دورها أن تكون تكأة لمجموعة من التشكيلات الحركية والحركات البهلوانية على الحبال المعلقة في الهواء. بل إن المخرج، لم يهتم بتدريب ممثليه (طلابه) على النطق الصحيح للكلمات الشكسبيرية، فخرجت الجمل والحوارات ضائعة في صراخات ازادت من النفور الذي بدأ مع اللحظة الأولى، نتيجة عدم تحقق زاوية رؤية صحيحة وصحية. بل إن العبء يزيد على المتلقي، حينما يفاجئه العرض بشاشة بيضاء تعرض عليها مشاهد سينمائية حية لحرائق الكويت والغزو، والمجازر الفلسطينية.. وغيرها من مشاهد لا رابط بينها وبين العرض، فجاءت كما النتوء وسط عرض أدعى أنه إعداد عن نص شكسبير، اللهم إلا التزيد بأن ما نراه على الشاشة هو نتاج لأفعال «ماكبث» وكل ماكبث عصري!! وهي مقولة فرضت فرضا على العرض، وجاءت مفاجأة غير ممهد لها وخارجة عن السياق العام.

أما الأداء التمثيلي في هذا العرض، فهو أمر يثير علامات تعجب كثيرة، أولها أن المتلقي لا يمكن أن يصدق أن هذا الأداء الصارخ غير المفهوم، ذا النطق المتعثر، يأتي عبر طلبة المعهد العالي للفنون المسرحية وداخل قاعته!!. وهو أمر يقول بصراحة إن التمثيل لدينا - وحتى داخل معهد التمثيل - لم يعد هو العنصر الأهم، وسادت التشكيلات الحركية (التي باتت محفوظة عن ظهر قلب) هي الأجدر بالاهتمام، ومع ذلك ما زلنا نتساءل: ما الذي حدث لمسرحنا العربي؟!!! ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفرقة الفنلندية الاستعراضية

حفلات موسيقية متنوعة وعروض استعراضية ملأت ليالي مهرجان القرين التاسع بالفن الجميل، شارك في تقديمها الفرقة الوطنية الكويتية للموسيقى، وفرقة المعهد العالي للفنون الموسيقية والفرقة الموسيقية السورية بقيادة المايسترو نوري اسكندر، كما قدمت الفرقة الفنلندية عروضها الاستعراضية.

في حفلات القرين الموسيقية

تنويعات كويتية وأوركسترا سورية ورقصات فنلندية

الكويت - الحسيني البجلاتي

كانت بداية الحفلات الموسيقية مع حفل الفرقة الوطنية للموسيقى بقيادة المايسترو أحمد حمدان الذي تولى قيادة الفرقة منذ أبريل عام ٢٠٠٠.

تنوعت فقرات الحفل بين تقديم الأغاني التراثية الراسخة في العقول بتوزيع موسيقي جديد والأغاني الحديثة، وكانت أولى الفقرات غناء بحريا من أداء الكورال في إيقاع حدواتي للمرة الأولى تقدمه الفرقة منذ تأسيسها عام ١٩٩٦، ثم ألحقتها بموسيقى من الصحراء بأحد الألوان المعروفة الذي يُسمى «الهجيني»، قدمت الفرقة بعدها عددا من الموسيقات العربية المشهورة مثل «أنا والعذاب وهواك.. قلبي دليلي» بتوزيع جديد للموسيقار هاني الشبراويشي.

عزف منفرد على آلة العود قدمه فوزي اللنقاوي بتقاسيم هادئة ملأت المكان جمالا، ثم ألحقتها الفرقة بتقديم موسيقى الجمال للملحن الكبير إبراهيم الصولة، ثم قُدمت أغنية صوت السهارى على آلة الكمان فقط من دون مطرب وباستخدام الكورال بدلا منه.

اختتمت الليلة بأغنية شعبية بعنوان «هو والليل» قدمها المطرب حمد الراشد، وهي الأغنية التي أهدتها الفرقة إلى سمو الأمير الشيخ جابر الأحمد الصباح بمناسبة مرور ٢٥ عاما على توليه الحكم.

الجدير بالذكر أن الفرقة تأسست عام ١٩٩٦، وتناوب على قيادتها كل من د. عامر جعفر والمايسترو مجدي طلعت والدكتورة أمل بشير ثم الفنان عبدالله الضليعي، وأخيرا المايسترو أحمد حمدان. وقد شاركت الفرقة في العديد من المهرجانات والأسابيع الثقافية وأحيت العديد من المناسبات الثقافية والفنية.

الفرقة الوطنية الكويتية للموسيقى

في طلتها الأولى على الجمهور الكويتي حرصت أوركسترا نوري اسكندر السورية على تقديم خمس فقرات موسيقية، امتزجت فيها الأصالة مع التراث ونالت استحسان الحاضرين.

يقول قائد الفرقة الفنان نوري اسكندر: «إن وظيفة الموسيقى العربية ليست الغناء والطرب فقط، بل للتفكير والتأمل وشحن الأحاسيس الإنسانية، فالإنسان العربي في هذه

الأيام في حاجة ماسة إلى التفكير والتأمل والعودة إلى الذات والتراث وانتمائه الاجتماعي والقومي، وكيفية مجابهته للواقع الجديد في العالم. في العصر العباسي كانت هناك مؤلفات موسيقية آلية بحتة من هذا النوع - أي للتأمل والتفكير - وفي السنوات الأخيرة، سيطرت الأغنية والطرب، وانحسر نوع الموسيقى البحتة التأملية، ونحن نأمل بتجاربنا الموسيقية الجديدة الوصول إلى لغة موسيقية حديثة لهذا الهدف».

كانت الفقرة الأولى للفرقة عبارة عن «كونشرتو لآلة تشيللو» قام بأدائه العازف جورج هيرابيديان بمساعدة فادي اسكندر «كمان أول» وتمارا خجا دوريان «كمان ثان» وعمر أبو عفش «فيولا». وقدموا المعزوفة التي ألفها نوري اسكندر بثلاث حركات (معتدل السرعة - سريع - بطيء).

الفقرة الثانية كانت لآلة العود من خلال عازفه محمد عثمان الذي جمع بين الأصالة والتحديث في طريقة العزف التي صاحبتها آلتا الكمان والفيولا.

بعد ذلك قدمت الفرقة مجموعة أغان شعبية من شمال سوريا أداء ابراهيم كيفو، الذي احتضن آلة البزق في تقديم وصلته التي بدأها بأغنية «مساء الخير»، ثم أغنية «الليلة»، واختتمها بأغنية «خلونا نغني ونفرح».

قدم الكورال قصيدة غنائية بعنوان «حطامة»، التي عرَّف معناها قائد الفرقة نوري اسكندر بأنها تعني الاختصار وتفهم الأمور، واحتوت القصيدة التي كتبها حسن حمزة على العديد من الموسيقات المتنوعة، وكأننا في عرض مسرحي غنائي لقدرة الكورال على التنويع في ترديد كلماتها.

فرقة نوري أسكندر

ولم تنس الفرقة أن تقدم بعض الموشحات والقدود الحلبية، حيث قدمت فاصلا جميلا بعنوان «اسق العطاش» من أداء محمد حمادة بمشاركة الكورال نال استحسان الحضور.

كانت فرقة ريمباريمي الفولكلورية الفنلندية إحدى السمات الفنية المميزة لمهرجان هذا العام، حيث تعمل الفرقة التي تأسست عام ١٩٧٤ على إحياء التراث الفنلندي والمحافظة عليه. وفي تاريخ الثقافة الفنلندية كانت الفرقة، وما زالت، تتسم بالأصالة مع الأخذ في الاعتبار أن لكل جيل أسلوبه الخاص في اختيار الموسيقى والأغاني.

تنتمي الفرقة إلى منطقة «روفاريمي» عاصمة منطقة «لابلاند» وتقع في المنطقة القطبية في شمال أوروبا.

انقسم عرض الفرقة إلى فقرتين، حيث بدأت الفرقة بمقطوعة أطلق عليها «الخريف في كازيليا»، وهي رقصة متسلسلة من شرق فنلندا مع نموذج متسلسل من رقصة بطيئة تسمى «الكروجا»، وبعدها قدم أعضاء الفرقة رقصة تمتاز بالخفة لأربعة أزواج استمرت ١٥ دقيقة.

«دولا» هو عنوان رقصة خيالية قدمها أحد أعضاء الفرقة، حيث صورت كيفية التقاط النار لإضافة البرودة القارسة الشمالية، ويطلق عليها موسيقى الأولاد بيرتيارافي التقليدية.

وحول سحر إحدى المناطق في فنلندا، قدم أعضاء الفرقة رقصة بعنوان «لا بين تايكا» أي سحر لابلاند - حيث قدموا عناصر مختلفة للطبيعة في لابلاند.

رقصة شامان، رقصة تمتاز بالغرابة والروعة، قدمها أحد أفراد الفرقة، وهي ترمز إلى طرد وإخافة الأرواح الشريرة. ثم قدمت الفرقة في نهاية الفقرة غناء جويكو وهي طريقة غناء ساميش الفنلندية التي تمتاز بالقوة والحدة، تلتها موسيقى تقليدية من أداء ميناسيتونين وبرتي كوبيتين.

بدأت الفقرة الثانية من العرض بأغنية «السحر»، وهي تشرح لقاء حدث بالمصادفة بين شاب وفتاة للملحن تومي سيميري. تلا ذلك رقصة «كارين تاتري»، وهي موسيقى تقليدية ترتكز على رقصة البولكا الفنلندية التقليدية، وقد صُممت هذه الرقصة خصيصا لمسرحية وطنية اسمها «نوميسوتاريت»، وهي تصور طريقة الرقص في وسط فنلندا.

ملال كوكار، رقصة من غربي الجزر الفنلندية قدمتها الفرقة بإبداع كبير، ثم قدمت إيقاعا عنيفا اسمه «ريفاتو» ينتمي إلى رقصة من جنوب كاريليا.

اختتمت الفرقة عرضها الشيق برقصة من شرقي كاريليان تسمى «تتسومالينا» أثارت إعجاب الحاضرين ◆

حفل الفرق الشعبية الكويتية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ضمن فعاليات مهرجان القرين الثقافي التاسع، استضاف المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب المعرض التشكيلي الأول للفنان والناقد التشكيلي الدكتور أسعد عرابي في الكويت، الذي ألقى محاضرة تحدث فيها عن مسيرته الفنية وأهم المراحل التي مر بها.

أسعد عرابي.. عاشق الجمالية العربية

علياء الدواس - الكويت

في هذا المعرض قدم الفنان قراءة مختلفة للتاريخ والأسطورة، التي أخذ مفرداتها ودلالاتها فوضعها في تشكيلات تعبيرية جسدت انطباعاته وآراءه الشخصية في هذا الإرث والموروث الشرقي الغزير، إذ يحلق بنا مع كائنات بشرية وأخرى حيوانية في تصوير يذكرنا برسوم الكهوف والتماثيل البدائية في العصور القديمة، من دون الالتزام بالنسب التشريحية للكائنات، متواصلا في ذلك مع حضارة تراثه الفينيقي الذي يسكن نفسه.

كما تتبدى في أعمال الفنان عرابي قراءته للعمارة الدمشقية بروح فلسفية، في بحث دؤوب من خلالها عن ملاذ آمن، ورؤية معاصرة لوضع الإنسان ومكانته في هذا العالم، من خلال صراع لوني يظهر قوة اللون في اجتياح اللوحة، وخطوط سوداء متعرجة تحدد وتؤكد فصل المساحات اللونية؛ لتظهر لنا كائناته المتمردة حينا والساكنة حينا آخر، ثم انسياب موج الألوان وبقعها على فضاء الخطوط ومكوناتها، ليمتزج الأحمر مع الأزرق، أو الأصفر مع النبيذي، محولا العمل الفني إلى مادة متحفية خلف ستار اللون، وتظهر بين ثناياه - في أحيان كثيرة - هيئتها الجانبية (البروفيل) بعفوية الريشة واللون، مجردة التراث أو القراءات التشكيلية لنصوص «كليلة ودمنة»، وقصائد محمد الماغوط، كل ذلك يختزن أحاسيس الفنان وانفعالاته نحو تاريخه وتاريخ أجداده، في صياغة تشكيلية ثرية، تحضر فيها موسيقى اللون الصاخبة ◆

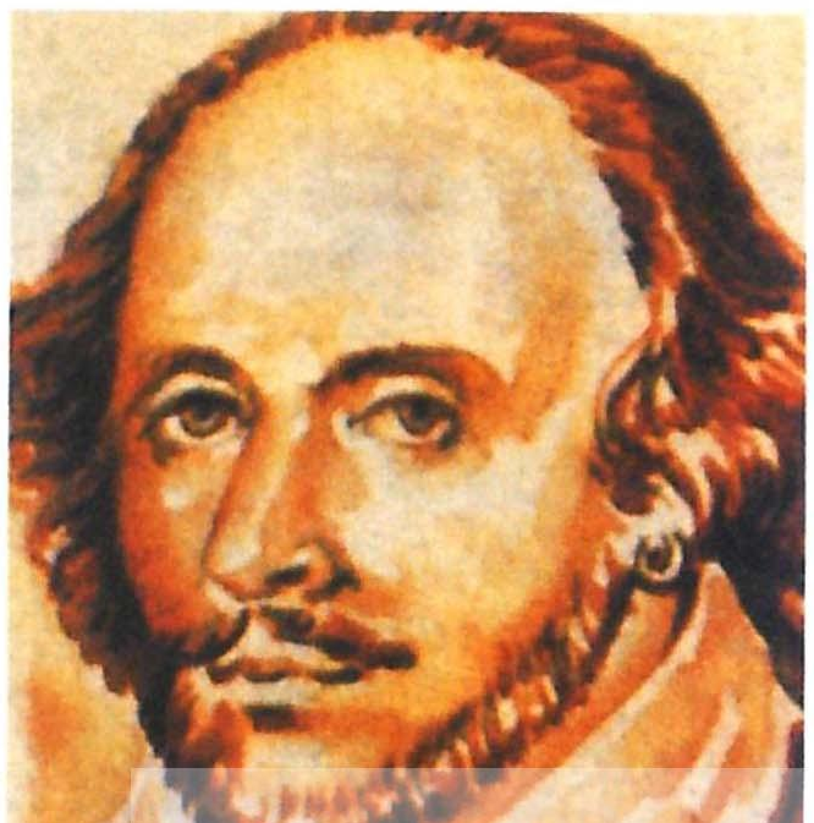
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ربما لن تكون هناك مسرحية تعبر عن لحظات النهاية التي نشهدها الآن، كما عبرت عنها رائعة شكسبير «ريتشارد الثالث» التي كتبت قبل أربعمائة عام.

نعم. فريتشارد الثالث، مرآة قديمة تعكس صورة الطاغية المعاصر، الذي نكاد نسمعه يصرخ مستجديا «.. حصان.. حصان مقابل مملكتي» يبحث عن وسيلة للهروب والخلاص من نهاية محتومة، بدأ السير إليها منذ اعتلى عرش الحكم في بلده، واقترب منها أكثر عندما سولت له نفسه الملتاثة أن بإمكانه التوسع في مملكة العنف والعفن، عبر غزو الجيران، مدفوعا بوهم أنها الخطوة الأولى نحو تحقيق حلم تسيد العالم!

وهنا .. إعادة قراءة للنص القديم تبين كيف نحت شكسبير، بعبقرية نادرة، ملامح الطاغية، شكلا وروحا، فصمدت الشخصية المسرحية لقرون طويلة حتى انعكست على أرض الواقع، وربما بنفسية أكثر تعقيدا وخسة. وأيضا قراءة في عرضين استندا على النص ذاته، الأول اعتمد على التخلص من الشخصيات كافة والإبقاء فقط على شخصية ريتشارد معزولا في غرفة ضيقة يجتر وحيدا مسيرته الدموية. في حين حافظ الثاني على تفصيلات النص الشكسبيري، ولكن بتقنيات إخراجية معاصرة ساهمت كثيرا في عكس الدلالة المنشودة.

كتبه شكسبير منذ أربعة قرون.. «ريتشارد الثالث».. طاغية العصر الحديث!



كوبنهاجن - د. فاضل سوداني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«يا بومة الموت الرهيبة. يا مبعث الرعب للأمة وسوط عذابها المخيف. إن أجل ظلمك ليدنو» شكسبير / هنري السادس

اتفق الدارسون تاريخيا على أن أهم تراجيديات شكسبير وأكثرها تكاملا فلسفيا وفكريا وفنيا هي أربعة: مكبث، هاملت، عطيل، الملك لير. وفي رأيي إنهم أهملوا أكثر مسرحياته تعقيدا وتواصلا مع العصر، أعني نص ريتشارد الثالث. على الرغم من أنه كتب في حياته التأليفية المبكرة، وعدم اتفاقهم على كونه مؤلف هذه المسرحية الحقيقي، إلا أنها تعد من التراجيديات الشكسبيرية التي أسلبت حقبة زمنية طويلة، لأننا نستطيع أن نتمعن من خلاها اللمحات الفكرية والفلسفية الشكسبيرية في أخطر أحداث ذلك الزمان. إضافة إلى أن تكاملية ريتشارد بشروره وطموحه وقوته وضعفه تجعله أحد الأبطال التاريخيين النموذجيين للانقلابات العسكرية والحروب المعاصرة اللامجدية التي تميز بها عصرنا أيضا. وهذا الجانب هو الأهم في معاصرة شكسبير، لأنه عالج موضوعة القسوة والعنف بوعي تنبئي في مجمل نصوصه، سواء في عنف الحروب أو عنف الأسلاف (كما في روميو وجولييت)، أو عنف الذات ضد الآخر الذي يدفع إلى سيادة العقل التآمري في بشاعته اللاأخلاقية، أو بتلك القسوة التي تسري كعدوى الطاعون، (كما في العنف السيكولوجي الذي مارسه ياجو ضد عطيل).

ويرتكز العنف في تاريخيات ومآسي شكسبير على السقطة ((APORIA، أي المفارقة الملتبسة الغامضة التي تفاجئ وتغري البطل وتشوش عقله، وتحوله إلى كائن مهووس لتحقيق سقطته حتى نهايتها، بعد أن تتلبسه الأوهام فيظل مأخوذا بالنبوءات ومدفوعا بالقدرة السحرية لتعاويذ رسل الانتقام. أو بأوهامه وطموحاته الشريرة، فيحقق سقطته، لتتحول إلى لعنة نهائية تشله تماما، فيلتبس عليه الكون والعالم المحيط ومن ثم يسقط في التيه وكأنه ذبيحة مدنسة، إنها سقطة مكبث عندما آمن بنبوءة الساحرات، فدفعه هوس حلمه في تسلُّم السلطة إلى قتل الملك دنكان، وبهذا فإنه قتل هدوء منامه وأحلامه الشفافة، وبدأت عذاباته الشخصية هو بالذات. وهي أيضا سقطة الملك كلوديوس عم هاملت عندما قتل أخاه الملك الشرعي ليحقق طموحه السلطوي. وهي سقطة هاملت أيضا التي خلقت التردد الفلسفي في روحه لزمن طويل من دون التزام الفعل لوقف استمرارية الشر المتمثل في عمه القاتل وحاشيته. وسقطة عطيل عندما سمع فحيح «ياجو» المسموم. وهي أيضا سقطة لير عندما وزع ممتلكاته وتغافل عن الطمع والقسوة وهستيريا الروح كسلوك وخراب الأبناء وعقوقهم.

إنها السقطة التراجيدية التي تقلق الذات وتخلق خلخلة في روح البطل والبناء الاجتماعي عموما في فترة زمنية محددة بحيث توقف ديناميكية التطور، وما يسود بعد ذلك هو السكون الاستثنائي التاريخي.

وتفرض شمولية وآفاق العقل والخيال الشكسبيري أن يكون ساخرا عظيما من أحداث عصره، إلى درجة معالجة موضوعة العنف والقسوة حتى في كوميدياته وملاهيه، إنها وسيلته التي من خلالها سخر من شخصيات وأبطال زمنه، وأكد على التناقضات الاجتماعية البرادوكسية بوعي قاس ذي طابع تدميري وعنيف، يؤدي إلى الكشف عن جوهر وميكانيزم الكوميديا السوداء والغروتسك الشكسبيري المتفرد إلى درجة العبث أو التغريب Frefremdung. فديناميكية الصراع الدرامي لدى شكسبير تتعمق في جوهر الأشياء والأبطال والأحداث إلى درجة خلق الرعب في داخل المتفرج في مختلف الأزمنة، مما يدفعه إلى عدم تصديقها أو تغريبها، فالقسوة والعنف يتصاعدان إلى أقصى بشاعتهما وذروتهما حتى أن القارئ أو المتفرج يؤمن تماما بأن هذه الممالك التي لعنها شكسبير تحولت إلى خراب حقيقي، أو أن هذه العروش انهارت على ملوكها، وأن البطل ستلاحقه اللعنة الشكسبيرية والدعوات الغاضبة حتى بعد موته: فمن هذه المدن لن يبقى سوى الريح التي عبرتها (كما يلعنها برخت أيضا).

وشكسبير عادة يدفع بطله إلى أقصى درجات الإيمان المطلق بخراب الوجود المحيط به إلى درجة الخوف الذي يؤدي به إلى أن يرفض كل شيء فتخلق التراجيديا الشاملة والبارادوكس في روح البطل، لذا فإن ريتشارد الثالث يصرخ «وما الممالك إلا رماد كلها» أو يجعل منه بطلا مستلب الإرادة حد التمني «أن نعبر ذلك الليل البارد الذي سيحيلنا إلى بهاليل ومجانين» كما في في الملك لير. ولكن في لحظة ما يكون للتطهير والصحو المفاجى بعد الكابوس ضرورتهما. ولا بد من أن يأتي منقذ لوضع حد للخراب وإنقاذ العالم من عنف وقسوة وجنون مكبث أو ريتشارد الثالث أو ياجو، أو من قسوة تقاليد الأسلاف والعوائل، أو إنقاذنا من ظلم الأخ الذي قتل أخاه. إذن لا بد من تحقيق العدالة حتى إن كان على خشبة المسرح. هذا هو المفهوم الشكسبيري للعدالة، لذا فإن طغاة عصرنا يحبذونه، لأنه العقل القادر على كشف خططهم السرية والمعلنة في العنف والتدمير للذات والمجتمع. وبعضهم لا يستغني عنه فيعتبر مسرحياته قاموسا للمؤامرات وأساليب التخلص من الأعداء والتنكيل بهم، ومثل هؤلاء لا يندهشون من حجم هذا العنف الشكسبيري، لأن ما يجري في ممالكهم وجمهورياتهم أكثر عنفا وقسوة من العنف الشكسبيري.

وقد تجلت موضوعة القسوة والعنف في أوج دلالاتها في مسرحية ريتشارد الثالث (كتبت بين ١٥٩٠ - ١٥٩٣) وتعتبر تكملة للأجزاء الثلاثة لمأساة الملك هنري السادس. فهي تعالج نهاية الصراع الدموي الذي كان قائما بين عائلتي يورك ولانكستر. وبدأ ريتشارد الثالث في التخطيط لتسلُّم السلطة منذ أن كان دوقا في عهد الملك هنري السادس ورسم خططه الشيطانية المدروسة والطويلة المدى بهدوء وطول بال، فهو يقتل الملك هنري وابنه ليمهد طريق العرش لأخيه إدوارد، لكنه كان متيقنا بأنه سيقتل نصف عائلته من ضمنها إخوانه وأقرب مناصريه، ويتزوج ابنة أخيه، من أجل تأسيس دولة العنف حسب مزاجه السوداوي العدمي. ولتحقيق طموحه هذا انساق ريتشارد الثالث إلى آلية كأنها حتمية وقدرية لا تحتاج إلى كثير عناء، فقط أن يزيح من يعتقده سببا لعرقلته، أو يرسل أي إنسان مهما كان قريبا منه إلى الموت فقط لأن مزاجه سيئ لأنه يعتقد بسخرية أنهم لا ينفعون، وأنه بهذا يساعد الرب والضحايا في الوقت ذاته للذهاب إلى السماء لأنها أصلح لهم من الأرض. لذلك فهو نموذج للبطل العدمي المضطرب من هستيريا روحه إلى درجة يمكن أن نصادفه في التاريخيات الشكسبيرية، والذي يؤمن بجبرية خططه الدموية التي ستشكل المصيدة التي لا فكاك منها في المستقبل.

المرآة المرائية

عاش الملك ريتشارد تاريخيا ما بين ١٤٥٢-١٤٨٥، وعندما مات أخوه إدوارد الرابع أصبح وصيا على ابنه الطفل إدوارد الخامس مرشح العرش. ومن أجل أن يمتلك السلطة بحزم، يأمر بقتل أخيه كلارنس والطفل مرشح العرش والطفل الآخر في سجن البرج المرعب، ويسمح بتناقل الإشاعات السيئة لتشويه سمعة العائلة الملكية بمن فيها والدته الملكة من أجل تسلُّم السلطة. وينجح عن طريق الكثير من المؤامرات والسلوكات اللاإنسانية وبتأثير من الشخصيات الفعالة في القصر، بتنصيب نفسه ملكا، لكن حكمه دام سنتين فقط ١٤٨٣-٨٥ تحولت فيهما إنجلترا إلى جحيم وكابوس مرعب خلف الكثير من القتلى والمشوهين روحيا.

كان هذا التتابع التاريخي ضروريا لمعرفة الملامح الأساسية التي يحاول شكسبير أن يسبغها على بطله حتى يكون متكاملا، متنوعا في صفاته، ومتلونا في أبعاده السيكولوجية إلى درجة تدفعه إلى الإيمان الكامل «بأن الضمير البشري ليس إلا كلمة يتداولها الجبناء قصد بها أول الأمر أن تخيف الأقوياء» ومثل هذا البطل منحه شكسبير الكثير من التفرد والتمايز سيساعده على اجتياز الزمن ليصبح بطلا يمكن أن يوجد في كل عصر وأوان. فهو طاغية قاس ولكنه يذرف الدموع الغزيرة على أصدقائه عندما يرسلهم إلى الموت. قاتل شرس «أراق الدماء الحارة كأنها مياه يغسل بها يديه». وهو السفاح الذي أسس مملكة الأموات - الأحياء، رقيق المشاعر في لحظات الحب، عنيف لا يطاق عندما يغضب بطل يتخذ كل وسيلة للوصول إلى ما يريد، ثم يقتل كل من كانوا وسيلة لغايته، ومن أجل أن ينقذوا رؤوسهم، يفرض عليهم لعبته الخطرة ومداعباته المخيفة، فيجبرهم على أن يتجسس أحدهم على الآخر، أما هو فلا يثق في أي منهم بل يفضل قطع رؤوسهم جميعا إذا اقتضى الأمر.

وبما أن شكسبير كان واعيا لقدرات بطله التدميرية هذه، رسمها بتأن للوصول إلى شخصية منسجمة مع طموحاتها الذاتية، بحيث تصبح شرورها تكاملا لها. وعلى الرغم من قسوة وعنف زماننا ولا معقولية الكثير من جوانب حياتنا، إلا أننا لن نصدق هذا الكم الهائل من الشرور والأحقاد التي يمارسها ويشيعها ريتشارد الثالث، حتى إن الأميرة آن - قتل والدها وزوجها ووالده الملك هنري وتزوجها عنوة وتشفيا، ومن ثم اعتقلها بعد الزواج وقتلها بعد أن أشاع بأنها مجنونة - إن هذه الأميرة، الزوجة تصرخ بالحرس عندما ترى ريتشارد:

«ماذا، أترتجفون؟ أمرتعبون أنتم؟
وأسفي، لا ألومكم، إنكم بشر
ولا تستطيع عيون البشر أن تحتمل النظر إلى الشيطان».

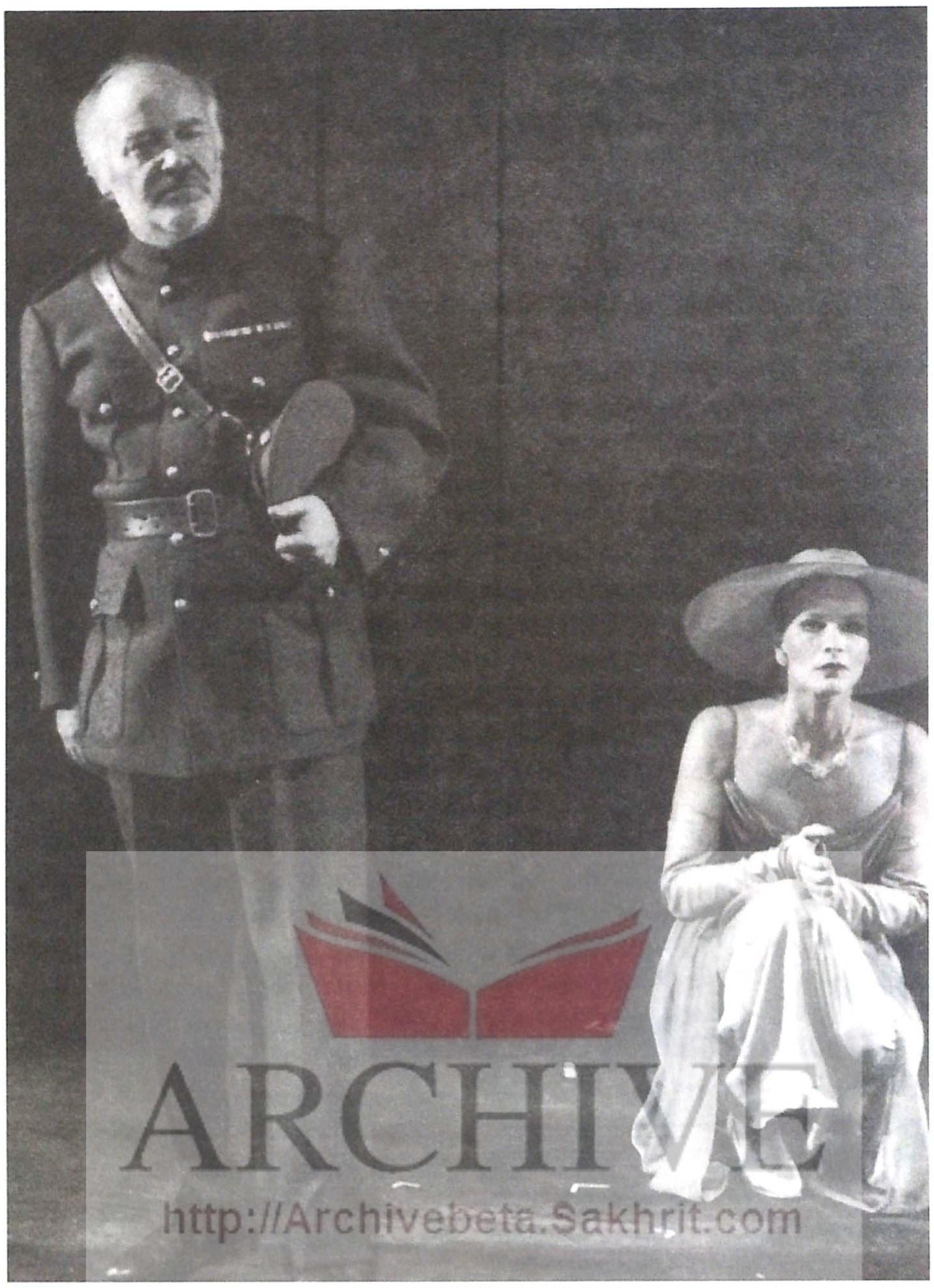
وتؤكد الملكة مارجريت زوجة الملك هنري السادس، على أن ريتشارد «يعض حين يتملق، وحين

يعض يخلف نابه المسموم قرحة قاتلة. فقد تركت الخطيئة والموت والجحيم سماتها عليه، وقامت على خدمته كل شياطينها.

إن سلوك ريتشارد هذا يخلق رعبا لدى الآخرين. لذلك فإن الألقاب والصفات التي تذمه في النص أكثر من التي تمدحه فهو «الشيطان، ورسول الجحيم، كتلة الدنس، الشرير، المسيخ، العبد الرجيم، المولع بسفك الدماء، القاتل، القنفذ، الخنزير البري، قبضة الجحيم، الأفعوان الذي تقضي عيناه القاتلتان على كل من ينظر إليه، الملك السفاح، الذئب، كليب الجحيم، الضفدع، العنكبوت، المتضخم بالسم، خالق الجحيم في الأرض السعيدة. وغيرها الكثير»، وجميع هذه اللعنات والأوصاف منسجمة بلا حدود مع شخصيته. فقدرة العقل والخيال والمهارة الدرامية لشكسبير تكمن في تحويل الأبطال التاريخيين إلى أبطال دراميين على خشبة المسرح، لكن بسمات جديدة وتحليل سيكولوجي وميثولوجي في الكثير من الأحيان. ففي الوقت الذي يكونون فيه شموليين إلا أنهم نموذجيون يؤسلبون العصر الذي يعيشون فيه ويعبرون إلى أزمنة مستقبلية. إذن ما المكونات التي تشكل شخصية عدمية تمتلك القدرة على التدمير، إلى درجة انسجامها وتماهيها بشكل مطلق مع أهدافها وكينونتها وشرورها الذاتية؟

التوت البري المريع

يجيب الفيلسوف الدانمركي سيرن كيركغارد عن السؤال السابق عندما يفسر سلوك ريتشارد على أنه إمكان التخلص من قيود ما يطلق عليه «الإلزام الباطني الذاتي» الذي هو الأساس الحقيقي للأخلاق، من أجل أن يؤسس قانونه الخاص، ومن خلاله فقط يبني دولة العنف الخاصة به. وأحد الأسباب التي دفعته إلى أن يرفض الالتزام الأخلاقي العام هو الشفقة التي كان الآخرون يمارسونها إزاءه منذ طفولته، وبهذا الصدد فإن كيركغارد يجزم «بأن الطبيعة الفخورة يمكنها أن تتحمل، فمن غير الصحيح أن يولد الإنسان من دون خطيئة ويكون ضحية للشفقة، وهي مشكلة لازمت ريتشارد الثالث طويلا، لأنه ولد مشوها، مما يدعو إلى عطف وشفقة الآخرين، وهذا بالذات هو الذي خلق كآبته وسوداويته التي تؤدي إلى هستيريا الروح واضطرابها، فيصبح القتل وممارسة الشرور والعنف هما النقيض المواجه للشفقة. ويقينا فإن السبب الذي جعل ريتشارد بهذه الشيطانية هو عدم استطاعته تحمل الشفقة التي كان تحت رحمتها منذ طفولته، وأيضا كرد فعل على مخزون ذاكرته المملوءة بصور شفقة الآخرين التي تؤدي إلى شعور الإنسان بالعجز. وبهذا يختار ريتشارد الثالث كينونته وذاته وفعله الحياتي بعنف، ومن هذا المنطلق، فإن مؤسس الوجودية سورن كيركغارد يعتبره «أعظم شخصية شيطانية رسمها شكسبير بشكل لا يمكن مضاهاته». لذا فإن الكثير من الدارسين يشيرون إلى تأثير التشويه الجسدي لديه في سلوكه السيكولوجي والاجتماعي، وهو ذاته يؤكد على هذا التشويه كما في بداية المسرحية، فيتذمر ساخرا بأنه القبيح الذي لا يصلح لممارسة فنون الحب، ولم يخلق بصورة طبيعية ليمتع حبيبته، فقد خلق على عجل من دون جمال المحبين الذي يسلب قلب حسناء مختالة لعوب، فهو من الذين حرموا اتساق القسمات، إنه المشوه المنقوص، إنه ريتشارد الذي تنبحه الكلاب التائهة إذا وقف أمامها لما تراه من غرابة هيئته. ومثل هذا البطل المتفرد بهذا التعقيد السيكولوجي لا يجد شيئا من المتعة يتسلى به في وقت السلم، إلا أن يتغنى بخلقته المشوهة، وهو يقوم بهذا متعمدا من أجل أن يراكم من أسباب حقده في عالم فاسد وموبوء، ما دام كل شيء آيلا إلى عدم.


ريتشارد الثالث في المسرح الملكي - كوبنهاجن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(فلأكن شريرا/ ما دمت لا أصلح للحب/ ولا للاستمتاع بهذه الأيام الجميلة الزاهرة (أيام السلم)/ ولأميز تلك الأيام ومتعتها اللذيذة / بغضبي وحقدي).

ومن خلال هذا يتضح مفهوم ريتشارد الخاص للعنف والشر، فبالنسبة إليه ليس هنالك إنسان شرير، وإنما هو بالضرورة يكون طموحا، ومن أجل أنانيته الضيقة عليه أن يسحق كل شيء يقف في طريقه، لقد فتح الطموح الدموي الطريق واسعا أمام أنانية الذات الريتشاردية لممارسة العنف والقسوة، من أجل أن يتحول الطموح إلى شر ويصبح الشر طموحا. وبهذا يتشكل القانون الفلسفي لريتشارد، أي مقابلة الحب والطموح، بالشر والعنف.. ولتحقيق هذا لا بد من تركيب سيكولوجي خاص، وسمات فيزيولوجية متميزة، تؤهله للقيام بفعل التدمير للوصول إلى أقصى الطموحات - تأسيس دولة العنف - التي قد تشكل انتصار وسقطة ريتشارد أو البطل التراجيدي الشكسبيري عموما.

ومن أجل تحقيق هذا الطموح يعمد ريتشارد الثالث منذ البداية إلى وضع مخططاته الجهنمية ويشرع في تحقيق مقدماتها، بدأ من الظنون السيئة، والتشهير لخلق الكره بين أخيه الملك وأفراد العائلة المالكة الآخرين قبل أن يتسلم السلطة. ويساهم ذاتيا بوضع بعضهم في السجن أو حتى قتلهم، ومنذ هذه اللحظة تمتد شبكة العنف إلى رقاب الجميع من دون تمييز:

«دوق جلوستر (ريتشارد): سيدتي إنك لا تعرفين شيئا من شرائع الرحمة، التي تجزي بالشر خيرا، وباللعنة بركة.

آن: أيها الشرير، إنك لا تعرف شيئا من شرائع الله أو الإنسان، وما من وحش خلا قلبه من الرحمة، مهما بلغت ضراوته.

ريتشارد: ولكن قلبي لا يعرف الرحمة مطلقا، فأنا إذن لست حيوانا.

آن: ما أعجب أن تنطق الشياطين بالحق.

ريتشارد: وأعجب من ذلك أن يستبد الغضب بالملائكة».

إذن، إضافة إلى قدرته الحوارية والتأويلية، ووضوح ذهنه وصفائه، هنالك تأكيد على منطق جيد لا ينسجم مع المنطق العام، إذ يدلل على ذات وشخصية ريتشارد بكل تجلياتها، وهذا المنطق ينحصر في أن الشر الذي يمارسه إزاء الآخرين يجب أن يجزي خيرا، وإذا كانت أفعال ريتشارد تعد شرا حسب الآخرين، فإنها تعتبر خيرا وضرورة تاريخية حسب منطق ريتشارد، ففعل الشر هو خير يمنحه ريتشارد ويتناسب مع شخصية القتيل، فكل ميتة تتناسب مع جلال صاحبها ومكانته، لذا فإنه يعلق على قتله للملك هنري السادس بعد أن حجزه في سجن البرج: «لأني رأيته أصلح للسماء منه للأرض».

وبما أن العصر يحمل الكثير من تناقضاته فإن البشر سرعان ما يتحولون إلى مرايا مرائية «فما دام كل وضيع قد صار سيدا، فإن الكثير من السادة قد أصبحوا وضعاء». لكن ريتشارد يحقق العدالة في هذا التناقض ضمن مفهومه الخاص للشر، لذلك، فإن مفاهيم مثل الرحمة والحب لها دلائل مختلفة لديه عن منطقنا نحن، لذا فإن رحمته وحبه يشملان كل من يحبه. ومن أجل أن يعبر عن هذا الحب بكل علانية، فإنه يحيك أقذر الدسائس لكي يرسل من يحبه إلى الموت حتى يعطي الشرعية لقتل من يضمن بأنه يعيقه في تحقيق مشروعه الحياتي المقدس وهدفه الأسمى وهو دولة العنف حتى إن كان أخوه كلارنس:

«ريتشارد: أي كلارنس، أيها الساذج الأمين، إن لك في نفسي من الحب ما يحملني على أن أبعث بروحك قريبا إلى السماء... إلى الجنة».

فالحب والرحمة يعنيان قاموس الكره لديه، خوفه وحرصه على من يحبه، وحتى لا يسمح لمن يحبه أن يخطئ ضده في يوم ما، لا بد من أن يقتله ليرسله إلى الفردوس. ومن جانب آخر، فإن الهدف الأساسي لممارسات ريتشارد، هو تعميم العنف والقسوة والروح التدميرية في كل شيء، وضمن هذا المنطق، فإن منح حبه لمحبيه يعني منحهم عقده السيكولوجية، فعلى الجميع أن يلبس قناعه، وأن يتكلم بالطريقة ذاتها ويتحرك ويتصرف بالحركات ذاتها، ويوزع عليهم ملابسه بألوانها المفضلة لديه، التي لا يلبسها إلا مرة واحدة حتى يراهم على شاكلته، وأن يأكلوا الطعام ذاته الذي يحبه، إنه طاغيتهم المحبوب يفعل بهم ما يشاء، فمثل هؤلاء المسوخ، أصحاب الدماء الباردة والضحك الغليظ، هم «الرجال الجوف.. الرجال سقط المتاع» الذين خلقهم ريتشارد كحاشية فأصبح منقذهم ومصيرهم، لا يعرفون الذي سيحل بهم من دون طغاة مثله، حيث إن وجود هؤلاء الطغاة البرابرة يعتبر نوعا من الحل لهم في حياتهم السياسية والاجتماعية. فإذا كان الشر هو استثناء في الحياة، فإن ريتشارد قادر على تحويل هذا الاستثناء إلى قاعدة عامة، وعلى هذا الأساس فإن خططه لم يكن هدفها الاستيلاء على السلطة «فهذا سهل المنال بالنسبة إليه»، وإنما الأهم أن يعيد تشكيل الذات البشرية من جديد، وأن يعيد بناء الدولة وآليتها من خلال تخريبها حتى يؤسس للعنف دولته وقانونه ومؤسساته وجنوده السريين، الذين يمارسون حرياتهم في دول الاستثناء الريتشاردية.

إن ريتشارد الثالث لا يمكن أن يمارس فعله الحياتي وتحقيق طموحه الأعظم (الدولة) بوجود أخيه كلارنس وأخيه الآخر الملك إدوارد، فالأول من المحتمل أن ينافسه على العرش، إضافة إلى سذاجته وأمانته اللتين لا يمكن لريتشارد أن يطيقهما، أما الملك إدوارد فإنه يملك القانون وبيده كل شيء، وهذا كله يعيق فعالية ريتشارد الذي يود أن يمتلك القوة. فعلى كلاوس أن يترك الدنيا له ليبعث بها على هواه كملك مستقبلي. لذا فإنه منشغل بهما، مما يجعله مشوشا مضطربا قلقا حتى لحظة رحيلهما، عندها فقط يمكنه أن يحصي أرباحه، لأن مصيره ومستقبله الملكي يخضعان لمنطق الربح والخسارة. وهنا ينبثق سؤال جوهري عن كيفية إقامة دولة للعنف ضمن اشتراطات العقل الريتشاردي؟

فعلى الرغم من أن جميع مآسي وتاريخيات شكسبير تتضمن إجابة على هذا السؤال، إلا أن الجميع يترقبون المفاجآت المرعبة حينما يتسلم ريتشارد السلطة باسم «اللورد حامي الدولة»، وأول قربان يقدمه لتأسيس دولته هو أنه يأمر بسجن اللورد ريفرز واللورد جراي، فالأول أخ للملكة إليزابيث أرملة أخيه الأكبر الملك إدوارد، والثاني ابنها، لذلك فإنها تتنبأ ببداية الخراب الذي سيحل بالمملكة، وبهذا فإنها تؤكد فلسفة العنف والتدمير كقدر لا يمكن الخلاص منه، والذي سيهيمن كالمقصلة على رؤوس أصحاب هذه المصائر البشرية المضطربة الذين ينهش قلوبهم الحقد وشهوة السلطة:

«الملكة إليزابيث: مرحبا أيها الدمار، أيتها الدماء، أيتها المذابح، إني لأرى نهاية كل شيء كما لو

الديكتاتور وحيدا في غرفته

كنت أراها في رسم مخطوط».

وبهذا فإن الملك ريتشارد الثالث حامي الدولة والأمة ذات الروح الخاوية قد وضع الأساس لدولة العنف مغموسا بالدماء حيث «سيكون فيها الأخ عدو أخيه، والدم عدو الدم، والنفس عدو النفس» ولن يكون هناك مكان للابن في قلب أبيه، والأب سيساق إلى الموت أمام ابتهاج ابنه أو ابنته أو أخيه بعد أن وشوا به. وريتشارد هنا صريح وصادق لتحقيق قانونه الأخلاقي في دولته هذه، فيأمر بتنفيذه بهدوء أعصاب:

«بكنجهام: والآن يا سيدي، ماذا ترانا نفعل، إن عرفنا أن اللورد هيستجز لن يستجيب لخططنا؟

جلوستر (ريتشارد الثالث): نضرب عنقه يا رجل، ذلك ما سنفعل. فلنتناول العشاء ثم ننظر بعد ذلك في إحكام خططنا».

ولكنه عندما يكون رحيما، لن يتوانى في مساعدة ضحيته على الهرب، وبهذا فإنه يحقق معادلة تكاملية التناقض البطولي البارادوكسي في الذات التراجيدية.

دولة العنف الريتشاردية

يؤمن الملك ريتشارد الثالث بالعقاب ليس على الفعل بل على الظنون، حتى إن كانت ملفقة، ولتحقيق ذلك يدس جواسيسه ليستدرجوا أصدقاءه ومن يشك فيهم، فيلاحقونهم حتى لحظة زلة اللسان التي تكون كحد الموسى لقطع وريد الرقبة، وبهذا فإن شكسبير يمنح بطله قدرة التعبير النموذجي ليس فقط عن طغاة عصره بل هو يعبر أيضا عن أمثالهم في عصرنا، أولئك الذين يمارسون الأساليب ذاتها من أجل التنزه على آلامنا. وتعتبر إنجلترا تحت حكم ريتشارد هي المكان النموذجي «للمجزرة» في دولة العنف، أو في كل الأحوال إنها دولة تعوم في دماء مجزرة يشرف على تنفيذها بدقة متناهية لورد يأمر بالقتل المجاني كشبكة تلتف حول أعناق إخوته وأقاربه وعائلته أيضا والشعب عموما، وقد مارس هذا أثناء وصايته، وعندما أصبح ملكا تحول القانون إلى أداة ميكانيكية لجعل رغباته تشريعا، لأنه هو القانون، فلم يعد يحتاج إلى أدلة وبراهين من أجل أن يدفع بضحاياه إلى المذبحة الجحيمية الرهيبة.

والتزام ريتشارد الثالث الدقيق بتطبيق آلية عدالة قانون دولته، يضفي الشرعية القانونية على جرائمه إلى الحد الذي يقيم لهم محاكمات، لكن بعد أن يهيئ شهود الزور والقضاة (جنود العدالة المزيفين) والقتلة المأجورين. والمتهمون عادة يمنعون من حضور محاكماتهم، فهم لا يعرفون قراراتها التي تقر في الغرف السرية، إلا عندما تتلى على الملأ في الكنيسة في يوم أحد ضبابي بارد، فتكون أرواحهم في السماء قبل أن تكتب لائحة الاتهام، كما في مقتلة اللورد هيستنجز، وعندما يطالب أحد من مقربيه بتخفيف العقوبة، يأمر ريتشارد بقطع رأسه، ولهذه الأسباب جميعها تتكرر كلمة «آه إنجلترا التعسة» بلوعة كصدى يحفر في الروح وموتيف على طول أحداث النص. وهي كذلك لوجود كابوس يتنزه في شرفات بيوت الناس، وسرعان ما ينفذ لهم من ثقوب الأبواب والنوافذ وفتحات الهواء، وما ورد عن تعاسة إنجلترا مرادف لجملة «الدانمارك سجن كبير» التي تتكرر في هاملت.

ضمن هذا الجو الكابوسي، يحاول ريتشارد أن يتم بناء مؤسسة العنف، لذلك فإنه يقسم بالقديس بولص بأنه لن يتناول غداءه إلا بعد أن يرى رأس ضحيته تتدلى. فيصاب الجميع بالتوهان ولا يستطيعون ممارسة حياتهم، فقط يأسفون أو ينتظرون الموت الذي لا يمكن أن يتحاشوه. «وا أسفاه على إنجلترا، لأن الإنسان فيها يعيش كبحار مخمور على رأس سارية سفينة، تستطيع أي هزة أن ترمي به في أحشاء البحر» «كلب من كلاب الجحيم، يطاردنا جميعا حتى الموت، كلب نمت أنيابه قبل أن تتفتح عيناه، ليمزق الحملان، ويلعق دماءها البريئة، ويشوه ما صنعه الله ويدنسه» وعندما يتيقن اللورد هيستنجز بقطع رأسه يصرخ «أيها السفاح ريتشارد، أي إنجلترا التعسة، إنني أتنبأ لكما بأشق مصير شهدته الأيام. فإن من يضحكون لمصيري، عما قيل سيلقون حتفهم» وعلى الرغم من كل هذا فإن ريتشارد يحس بحاجته إلى البكاء، حينما يرى رأس صديقه مدلى، حيث كان يحبه أعظم الحب، وفي هذه اللحظة تصبح مشاعره خاصة، حميمية، ورقيقة أيضا. «ولكن الظلم لا يورث إلا الظلم، والقتل سيتبع القتل» كما يقول بكنجهام الذي سيأتي دوره في مجزرة لتشييد دولة العنف. وهكذا فإن دائرة العنف الدموية لا بد من أن تكتمل، سواء كان ذلك بالذين قتلوا أو الذين يتراءى لهم في أحلامهم بأن الموسى سيقطع وريد رقابهم قريبا. ففي دولة الاستثناء التاريخي هذه لا بد للجميع من رؤية الدرب الذي سيؤدي بهم إلى المجزرة، فمقصلة القانون الأخلاقي لهذه المؤسسة لا تفرق بين الرؤوس إن كانت صديقة أو عدوة.

فبكنجهام كان من أشد المخلصين والمؤمنين بالطاغية، بعونه استطاع أن يتسلم السلطة، وببصيرته النافذة وإمكاناته الدبلوماسية، استطاع أن يقدم الكثير من الخدمات المهمة لسيده، فهو يوكل له أعقد المهمات فيقوم بتنفيذها بإخلاص لا مثيل له. لذا فإن ريتشارد لا يمكن أن يستغني عنه مطلقا. ففي اليوم الأول الذي ينصب نفسه فيه ملكا، يلتفت إلى بكنجهام ويدعوه إلى أن يفكر معه في وسيلة للتخلص من ابن أخيه الأمير الصغير وارث العرش بالسرعة القصوى، وعندما يرجوه بكنجهام أن يمنحه بعض الوقت للتفكير، تبدأ الظنون السوداء وهستيريا الروح العدمية تأثيرها في نفس ريتشارد، فيثير طلب صديقه بالتريث، حفيظته، إلى درجة أن يصبح هذا سببا للتخلص منه. فالحرص والتردد المنطقيان من قبل بكنجهام في اتخاذ خطوة تمس مصير الدولة ووريث عرشها، تشكل حتمية موت حافظ أسراره، كالذي يحفر قبره بفأسه. وملك مثله ينسى، توجه بالحديث إلى صديقه ذاته قبل ذلك بقوله: «بفضلك أرقى هذا المجلس السامي، وبعونك يجلس الملك ريتشارد على العرش». لكن بعد تردده فإن القانون الأخلاقي في دولة العنف وعدمية ريتشارد المبنية على هستيريا الروح يفرضان أن تتحول ظنون ريتشارد إلى قانون قاس:

«ريتشارد: لن يكون بكنجهام الأريب الماكر، مشيري بعد الآن، أوقد طال نضاله من أجلي إلى هذا الحد، حتي يطلب متنفسا؟ ليكن...).

وبكنجهام لكونه سليل المؤامرات ومنفذ دسائس الملك، يعرف ماذا تعنيه كلمة «ليكن» في قاموس دولة القسوة والعنف التي يقودها الدكتاتور الوحشي، لذا فإنه يهرب إلى خارج إنجلترا ليشكل جيشا في المستقبل. وإخلاص ريتشارد لمشروعه الحياتي والمصيري، عزم على تحطيم كل أمل يساعد معارضيه في أن يلحقوا أي ضرر بمستقبل دولته، ومخاوفه هذه تحكم عليه بالزواج من ابنة أخيه (الملك المتوفى)، بعد أن يقتل أخويها، ليقطع الطريق أمام ريتشموند المعارض له في «بريتاني» الذي سيزحف بجيشه نحو إنجلترا، ومن الممكن التفكير في الزواج ليسرق التاج في المستقبل، لذا فإن ريتشارد يتلذذ بتعذيبهم وقتلهم تحت إشرافه أحيانا في ساعات فراغه، حتى إن كانوا من الأطفال، لأنه يريد أن يقطع الشجرة من جذورها البعيدة أو حتى آخر رحم لكي لا تثمر ما يقلقه. فالأنباء التي تطرب آذان الملك هي قطع رؤوس خصومه سواء أكانوا من الأعداء أم الأقارب. ونبأ مقتل الطفلين الملكيين (ابني أخيه ووريثي العرش) يتحول إلى موسيقى تطربه وتثير شهوته إلى كل شيء، ولن يكتفي بهذا بل يدعو القاتل إلى ضيافته بعد العشاء ليستمتع بالكيفية التي جرى بها الاغتيال. بهذا المنطق يؤسس أقسى طاغية عرفه التاريخ قانون دولة القسوة والعنف.

القناع والمظهر

إن أحد أهم الأساليب الشكسبيرية التي يشخص من خلالها مفهومه الفلسفي عن البطل وعصره هو «المظهر والقناع» البشري، لذا فإنها ترد كثيرا في مسرحياته، فمن خلالهما يظهر الحساسية السيكولوجية لمختلف الأزمنة، بما فيها زماننا الذي يأخذ فيه الخداع مظهر الرحمة، والحقد والفساد يتقنعان بالفضيلة، ومن خلال إمكان التلاعب وتبادل الأدوار هذه، يتكشف أخطر أساليب ووسائل التدمير والخراب والتآكل الذي يعم حياة الإنسان ووجوده وماهيته، وينعكس هذا على الأمم والشعوب وخاصة سلطاتها غير الشرعية. «فالمظهر قليلا ما يتفق مع طوية القلب، بل إنه قد لا يتفق معها أبدا». ويأسف شكسبير أحيانا لأن «الخداع يتخذ هذا المظهر الرحيم، ويستثير الحقد الدنس تحت قناع من الفضل».

وبهذه المتناقضات يختزل شكسبير الأزمنة من خلال مجمل شخصياته مثل ياجو، والملك كلوديس، ولير، وماكبث، ويوليوس قيصر، وكيلوباترا وغيرها. وبصدد المسرحية التي ندرسها الآن، فإن شكسبير خلق بطله بسماته المتفردة في كل شيء حتى في حبه أو في الغموض الذي يكتنف حياته، وحتى اللغة والمفردات التي يستخدمها. فالكلمة لديه تحمل تأويلها الخاص، والحركة تمنح العنف قسوة وجودية، وكذلك الظاهر والمستتر في علاقته بالآخر، فهو يمتلك قدرته الحوارية الملتوية، ممزوجة بالطاقة الشيطانية على اقتناص الكلمة ذات الأبعاد التأويلية التي تحتاج إلى أسلوب تفكير للوصول إلى دلالاتها، مما يدفعنا إلى تأمل كل هذا بحساسية خاصة.

فعندما يواجه ريتشارد بعنف من قبل الآخر وخاصة من أقربائه، يتركه على سجيته، يثرثر، ليكشف دواخله وخلجاته، وبهذا فإنه يتورط في السقوط بشبكة الاقتناص، وبالتأكيد لا بد من أن يرتكب جريمة عصيان قانون الدولة، وسيكتب قرار إدانته بنفسه. فيتحول ريتشارد إلى حمل وديع إزاء عنف الآخر، فكلماته الرقيقة تنبئ عن مشاعر رقيقة ظاهريا، لكن المستتر منها نابع من بطل يعرف ماذا يريد؟ ومتى؟ وكيف يصل إلى أهدافه من دون مواربة.

وعلى الرغم من جميع تناقضاته، فإن ريتشارد الثالث يكون عادلا حينما يتعامل مع ذاته بصدق. فعندما تغضب الملكة مارجريت (بعد أن قتل زوجها وابنها) وتلعن حضور مجلس الدولة، يتحفز بعضهم ضدها، غير أن ريتشارد يعطف عليها ويدافع عنها «لقد قاست من الظلم أكثر مما ينبغي، وإني لأشعر بالندم لما شاركت في هذا الظلم» أو يعلق أيضا، «فلو استنزلت اللعنة، لكنت قد استنزلتها على نفسي» أو «إني أقترف الإثم وأبدأ بالشكوى، وأتهم الآخرين بأبشع ما دبرت من شرور». وكل هذا يدلل على التنوع والغنى في البناء الفكري والسيكولوجي لشخصية ريتشارد الثالث، ويعطي إمكان تأويل رموز المظهر والقناع في وعي القارئ أو المتفرج.

ما ذاك الرجل المضرج بالدم؟

تضاهي مسرحية مكبث مسرحية ريتشارد الثالث بحجم الجرائم والمؤامرات والشر المجاني الهادف إلى تأسيس دولة العنف. والاختلاف بين البطلين هو أن مكبث يقوم بالتخطيط للقتل بشيء من التردد والخوف من نفسه أولا، ومن المستقبل ثانيا، لكن ريتشارد الثالث يقوم به بهدوء وصمت وتبرير مقنع بحسب مفهومه الأخلاقي الذاتي وفلسفته الخاصة. فسقطة مكبث وريتشارد التراجيدية هي واحدة، أي التعود على رؤية الدم والانغماس فيه إراديا «لأن صاحب السيف لا تليق به رقة القلب» كما يقول إدموند «في الملك لير». ومن جانب آخر فإن ريتشارد يؤكد أيضا:

«لكنني قد انغمست الآن في الدماء ولا بد من أن تدفع الخطيئة إلى الخطيئة، ولا مكان لدموع الرحمة في عيني».

وهذا يعكس اليقين الماكبثي ذاته عندما لا يستطيع أن يفلت من كابوس الدم، ولا يستطيع أن ينغمر في سقطته التراجيدية هذه أو يتراجع عنها فيضطر إلى الاعتراف: «لقد خطوت في الدم بعيدا، فحتى لو لم أخض المزيد لكان النكوص مرهقا كما المضي».

ويشترك مكبث وريتشارد الثالث أيضا في نهايتهما عندما يكونان معزولين، من دون أعوان ومحاصرين من ضحاياهما في الكوابيس ليلا، وبالرماح نهارا ويعبر بلنت عن هذه الحالة بقوله إن ريتشارد «لا أصدقاء له إلا أصدقاء الخوف وسيهجرونه في أحرج ساعاته». وفي الغروب الأخير من الأماسي التي أنارت الطريق للحمقى المساكين، فإن مكبث يفهم الحياة على أنها «حكاية يحكيها معتوه ملؤها الصخب والعنف، ولا تعني أي شيء».

إن هذا التشابه في التفكير والسلوك والنهاية المفجعة يؤكد قدرة العقل الشيطاني، سواء أكان ذلك في الماضي أم في زماننا المعاصر، الذي يعمل في الخفاء والعلن وبآلية واحدة لتأسيس دولة العنف التي لا يظهر فيها رجل واحد مضرج بالدم من غرفة الجريمة، بل شعب المملكة بأكمله ليعوم في بحيرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدم. وفي ختام تراجيديا السقوط الريتشاردي يهذي البطل بمونولوجه ذاته وكشفها على حقيقتها:

«ريتشارد: وكل لسان يحكي قصة. وكل قصة تنطق بأنني شرير. الخيانة... الخيانة في أبشع صورها. والقتل القتل الأثيم في أقسى ألوانه. جرائم مختلفة في صور متعددة. تزدحم كلها في ساحة القضاء وتصيح: مذنب... مذنب! ليس لي إلا اليأس. فما من أحد يحبني. وإذا مت فلن يأسى أحد لموتي. أجل ولم يأسوا. وأنا نفسي لا آسى لنفسي!».

فهذا الشعور المكثف. الذي يختزل حياة بكاملها. وكذلك فشل مشروعه الحياتي والمصيري في إقامة دولته. أديا به إلى الوحدة والعزلة. فيتضخم لديه الإحساس التام بعبثية الحياة ويصبح كل شيء لا قيمة له. وعندما يحاصره الموت. يتكثف الوجود كله بحصان يتمنى أن ينقذه من رماح معارضيه. لذا فإن الملك ريتشارد الثالث على أتم الاستعداد الآن أن يقايض مملكته مقابل هذا الحصان المرتجى. فالطغاة دائما يغفلون عن اللحظة الأخيرة على الرغم من أنهم يحتاطون لها. لكن بمرور الزمن يصيبهم الوهن والملل واليأس. ويكرر ريتشارد صراخه «حصان... حصان مملكتي مقابل حصان»، ومن غير المعقول الآن أن يقبل أحد ما من أصدقاء الخوف بمقايضة حصانه بمملكة ريتشارد، لأنهم منشغلون بإنقاذ رؤوسهم أيضا، لكن هذه هي ذروة العبث والغروتسك الشكسبيري والسخرية السوداء.

وعلى الرغم من تطور الإنسان علميا ورحابة آفاقه العقلية، ما زال أمثال ريتشارد الثالث صدى لخرافة الماموث MAMMOTH القبيح المنقرض. إنه صوت العنف الهادر والقسوة الوحشية وهستيريا الروح في داخل ذلك الدكتاتور الوحشي القبيح الذي يهددنا الآن جميعا ليقذفنا في هوة الجحيم المعاصر. لذلك فإن أغلب مسارح العالم تحرص في ريرتوارها على تقديم ريتشارد الثالث بشكل متواصل، لأن معالجة التاريخ المعقد للعنف وهستيريا الروح المعاصرة على خشبة المسرح كعرض مسرحي يحتاجان عقلا شموليا كالعقل الشكسبيري، وشخصية متكاملة العنف التراجيدي والبناء الفكري والسيكولوجي - المرضي مثل ريتشارد الثالث، من أجل الوصول إلى الجوهر الحقيقي للبطل للمعاصر، حيث يتميز زماننا بوجود الكثير من الطغاة المتماهين مع هذا البطل الشكسبيري. وقد قدم ريتشارد الثالث في كوبنهاغن في مسرحين مختلفين، ومن قبل مخرجين معروفين، أحدهما كان في المسرح الملكي بإخراج Jan MAGAARD، والمخرج الآخر هو Peter Langdal في مسرح Betty Nansen. وهذان العرضان طرحا رؤيتين إخراجيتين مختلفتين لتحقيق معاصرة ريتشارد. إذن ما السؤال الجوهري الذي حاول كل منهما أن يقلقنا به من خلال عرضيهما؟

اختزال التاريخ سيكولوجيا

تركز الهاجس الإخراجي للمخرج Langdal على أن يتماشى النص مع أقصى درجات المعاصرة من خلال مناقشة المشكل أو المرض الوجودي الذي أقلق ريتشارد الشكسبيري، الذي ما زال يقلقنا حتى اللحظة، مما تطلب الأمر إعدادا جديدا للنص. فالبطل منذ البداية يتكثف لديه الشعور العدمي فيؤمن بأن الممالك هي خواء ورماد كلها. إضافة إلى التأكيد على التاريخ البشع للحرب كخلفية لوحدة البطل وعزلته المرضية، لأنه البطل المهزوم الذي يعيش حياة تشبه تلك المرأة المرائية المشروخة من اليأس والضجر واكتشاف هشاشة الوجود. إن مثل هذا الوعي أدى إلى اختزال فضاء العرض المسرحي في مسرح Betty Nansen إلى غرفة مظلمة تثير الوحشة كأنها مشفى للأمراض النفسية، محاولا أن يدفعنا إلى ملامسة التاريخ المرضي والسيكولوجي للملك كان مشوها روحيا بتأثير قبحه وحدبته التي تحني ظهره وتشوه جسده. وقد فسر المخرج هذا التشويه، بكونه تشويها في داخل ذاته أدى إلى شرخ روحه أساسا، لهذا لا يمكنه أن يحب، وهذا ما افترضه ممثل ريتشارد Jesper Christensen مؤكدا عزلة البطل فهو «إنسان مملوء بالكره والقرف الذاتي أو الشعور بالكآبة لسبب أو لآخر. وبهذا فإنه يكثف مكونات الصورة للذات المعزولة». والإعداد الجديد اختزل شخصيات المسرحية الخمسين تقريبا إلى ممثل واحد وحيد معزول متوحد مع جثة فتاة، وبهذا أصبح ريتشارد الثالث كائنا محكوما بالوحدة القاتلة، منخورا باستلابه المعاصر إلى درجة أن وحدته تمتد إلى عزلة وغربة العالم المحيط، أي إلى عزلة الآخرين المحكومين باليأس كمرض حتى الموت.

ويعتقد المخرج Langdal أن النص يسمح بمثل هكذا إعداد وكأنه كتب بهذا الشكل: «في النص الشكسبيري، هنالك تركيز مكثف على شخصية ريتشارد كبطل، كما هي الحال بالنسبة إلى هاملت أو بييرجنت بطل إبسن. أما الشخصيات الأخرى، فتبدو كأنها ظلال أو فيكورات في المجرى التاريخي. وعلى الرغم من هذا فإن البطل ريتشارد معزول ووحيد بكامل وحدته، وهذا ما أثار اهتمامي. وعندما أخرجت مسرحية روميو وجولييت في ستوكهلم، كنت أشعر مرات عديدة بالإرهاق من وجود شخصيات كثيرة في المسرحية تبدو وكأنها محشورة في السياق العام. وهذا ما حفزني إلى إخراج المسرحية بروميو وجولييت وحدهما».

لهذا السبب بنيت الرؤيا الإخراجية وإعداد النص على منولوج ريتشارد الأخير الذي يعبر عن عزلته الذاتية القاتلة: «ريتشارد: (بعد أن يستيقظ من كابوس الأشباح) ولكن من أخاف؟ نفسي؟ ليس هنا أحد غيري، إن ريتشارد يحب ريتشارد، إني أنا.. هو، أنا، أهنا من يريد أن يغتالني؟ كلا.. أجل إنه أنا.. إذن لأهرب.. ولكن أأهرب من نفسي؟ يا له من سبب، ولماذا؟... إلخ» (ترجمة عبدالقادر القط) انطلاقا من هذا الحوار حاول المخرج والممثل الوحيد في العرض المسرحي التأكيد على تضخيم الذات الريتشاردية، فكل الأشياء تنطلق منه، كذات مريضة بقلقها الوجودي، لذلك فإن التاريخ الذي جعله شكسبير مهيمنا على الأحداث لا يلعب دورا أساسيا في هذا العرض، على خلاف العرض في المسرح الملكي.

وما الممالك إلا رماد كلها

يعتمد عرض ريتشارد الثالث في مسرح Betty Nansen على عزلة البطل المنقطع تماما عن كل شيء، ما عدا ماضيه الذي يشكل كينونة حاضره، وهذا يحتم عليه أن يلعب الآن جميع أدوار الشخصيات التي شكلت ماضيه والتي تعامل معها، وسبب جحيمها أو سقوطها أو فنائها، لذلك فإن العرض هو منولوج ديناميكي طويل يتداخل فيه الماضي بالحاضر. فالعرض لا يناقش الحرب الأهلية (حرب الوردتين) في إنجلترا التي استمرت ٤٠ عاما، ولا حتى امتداد دلالاتها للتعبير عن الحرب الأهلية المعاصرة، فهذا تفسير يسهل تأويله لوجود الكثير من الإشارات - في النص الأصلي والإعداد الإخراجي -. لكن المهم في جوهر العرض كان تراجيدية ريتشارد وذاتيته، من خلال ما يرغب أن يضيفه المخرج والمعد والممثل المعاصر، مع حذف كل التفصيلات الأخرى التي اعتبرت فائضة عن النص والعرض.

ربما كانت جمجمة طاغية آخر

إذن كان فضاء الأحداث في العرض يركز على ريتشارد كذات معاصرة، تحمل مفهومها الخاص لكل أمراض الإنسان وبالذات قلق الموت الذي جسده المخرج بفتاة جميلة وصغيرة كطفلة تائهة في ضباب الأحلام، تستلقي طوال العرض على سرير ريتشارد في غرفته الفارغة المظلمة والمريعة كأنها هوة شيطان (حيز العرض)، والتفسير السينوغرافي - الفضائي - علقها بأعمدة نصبت في فضاء قاعة المسرح، مما جعلها تكون في مستوى ارتفاع البالكون الذي احتله الجمهور المحيط بغرفة ريتشارد (عالمه الذاتي) من ثلاثة جوانب، وأصبح الجزء الأعلى من الستارة الرئيسة، وكذلك جوانب خشبة المسرح الرئيسية (التي ألغيت) الموشاة بالزخارف ذات الطابع التاريخي، بحيث دللت على تاريخية ريتشارد الممارس لوجوده الذاتي المعاصر هو وأشياؤه التي تعبر عن عزلته القاتلة، كالسرير بشرشفه الأحمر، وقطعة القماش الملقاة على الأرض ومنضدة وكرسي وتلفزيون أبيض صغير ومغسلة يستخدمها ريتشارد للقيء والتبول. وكل هذا لكون وجود ريتشارد غارقا في هوة مظلمة من فضاء كأنه الجحيم، غرفة واحدة مملوءة بأسرارها وألوانها الرمادية الثقيلة المعبرة عن دواخل ريتشارد المدمن والمشتت والغارق في خوفه وهوسه، وفي ظلام الفضاء المحيط الذي يتقاسمه مع جثة فتاة لا تستيقظ إلا لتراقب جسد الملك المنتهك أثناء تعفنه في لحظة موته.

وقد برر المخرج Langdal رؤيته الكابوسية هذه في إحدى المقابلات بأنه «عزل ريتشارد في غرفته المغلقة، كإيحاء يعكس دواخله وخصوصياته، أي عزلته، ومما ساعد على تعميق هذا هو أن كلمة الغرفة بالدانمركية تعني أيضا يصبح، يكون، يوجد في غرفة ما، في مكان وزمان ما، ويوجد أيضا في غرفته الخاصة، في وجوده وكيانه، إنه تأويل واضح. إذن كيف يمكن أن نتصوره وهو في داخل وجوده؟»، بالتأكيد إن وجود غرفته بهذا الشكل هو تأويل ودلالة فلسفية عن كينونته، ويؤكد على أن مثل هذا الوجود لريتشارد التاريخي والمعاصر، لا بد من أن يكون معلقا في مكان وزمان ما. وهو في هذه الغرفة بالذات يتحتم عليه أن يلتهم باستمرار كميات كبيرة من الحبوب لكي يتقيأ وجوده يقينا. وحيدا يخور وهو يدور منعزلا في صيرورته، هائجا، يضع في جيب سترته قنينة خمر كمدمن مهووس كالذي نصادفه في زوايا الشوارع الأوروبية المظلمة الباردة، تعبث الريح بهيئته وهو ملتف على نفسه لكي يتماسك.

إن المخرج حاول خلق علاقة غروتسكية ساخرة من الحياة والوجود، فحول ريتشارد إلى ثرثار كبير مخدر ومضطرب. لأن إحساسه بالقلق الوجودي يدفعه إلى البكاء بسخرية على جسد المرأة الذي يوحي بالموت. وعلى الرغم من رغبته ومحاولته ممارسة الجنس مع الجثة إلا أن طراوة بشرتها ورخاوته تنسيانه الأمر، فيبدأ حوارا طويلا مع جسدها، ولكن الإحساس المتجذر بوحدتها يدفعه إلى الخوف حتى من جسده هو، فيضطر إلى التحدث مباشرة مع الجمهور. وإن كان لجوؤه هذا إنقاذا وقتيا له، إلا أن الجمهور يعد غريبا عنه، فما زال الخوف ينخر في داخله، مما يضطره إلى تمثيل أدوار عدة بما فيها دور الملكة إليزابيث. ومما زاد من عبثية ريتشارد إضافة إلى ثرثرته الطويلة، سخريته السوداء. وقد عكست الإنارة على الجدران الخلفية ظلال ريتشارد الضخمة، وبهذا تحول النص إلى كوميديا سوداء ساخرة.

إن شعور الملك بالعزلة يدفعه إلى أن يضرب نفسه للتأكد من وجوده ومن كونه ما زال حيا أيضا، أن يخلق حوارا ديناميكيا مع جسده وأشيائه الأخرى، أن يتحاور مع نظارته، يتغزل بها، يقبلها، أو أن يخلق علاقة حياتية بينه وبين التفاحة الملقاة على المادة (وهو تأويل مثيولوجي يذكرنا بآدم)، أو أنه يتحدث مع الكرسي كأنه إحدى شخصيات العرض، إنه يبكي ثم يعتذر إلى الجمهور. خلق هذا العرض بطلا معاصرا بملامح شكسبيرية... بطلا حمل قلقنا جميعا، وفي الوقت ذاته كان قادرا على السخرية منا ومن نفسه والجمهور، وخاصة عندما يمثل الموت أو عندما ينتحر في لحظة ما، حتى أن الجمهور يعتقد أن العرض قد انتهى، لكن سرعان ما يستيقظ بحيوية وديناميكية أكبر. لذلك فإن ريتشارد هنا يمثل تلك الحياة التي لا تعني أي شيء بالنسبة إليه سوى كونها ماضيا يقلقه ويخاف من كوابيسه، لكنه يحرص أبدا على استحضاره بسخرية هائلة.

من كل هذا استطاع المخرج أن يخلق من ريتشارد شخصية معاصرة حية، تشبه إلى حد كبير المتشردين العظام من معاصرينا. أو على الأقل تعيد إلى ذاكرتنا شخصيات صموئيل بيكيت بتوهانها وضجرها الوجودي. إنه ذات متفردة تتمحور مشكلتها في أنها تشعر بقرف الوجود وترغب في أن تتقيأ وجودها الذاتي. لذلك فإن عالم ريتشارد الداخلي المحصور في هذه الغرفة الحمراء الصغيرة يشكل وجوده الصلف والمكثف في الماضي والحاضر. أما الخارج (الآخر) بالنسبة إليه، فهو لا يعني شيئا، لأنه شاشة مشوشة مملوءة بالخطوط البيضاء كما جهد المخرج في تفسيره عندما فتح ريتشارد جهاز التلفزيون، فالبطل هنا يخالف أي تأثير خارجي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يربطه بالعالم الاخر. مثل هذا كما الوجود كله. يشكل غثيانا بالنسبة إليه. ولهذا فإنه يشعر بالرعب عندما يرن التليفون. ويظل خائفا متلفلفا على نفسه حتى يكف الرنين. إن أي علاقة أو ارتباط خارجي يعني خروج ريتشارد من ماضيه الذي هو وجوده كله. أما الحاضر فهو انتهاك للماضي في جميع الأحوال.

في ختام العرض تقوم الفتاة التي كانت ميتة على السرير وتجلس على كرسي الملك ريتشارد الثالث. فيحتل هو مكانها في السرير (حتمية تبادل الادوار واقنعة الوجود قبل لحظة النهاية الأبدية). وعندما تجس وريد الحياة في رقبته وهو نائم، ميت، أو مهزوم أمام أعدائه. يصرخ جملته الشهيرة «حصان.. مملكتي مقابل حصان». لكن يبدو أن كل هذا بعد فوات الأوان. حيث كان الموت يعبث بروحه. وفي الشهقة الأخيرة القاتلة، يفتح عينيه ليراها. يرى منقذته، حبيبته، حلمه، أوهامه أو ميتته المأساوية. وبهدوء يموت هذا الديناصور القديم والجديد ليعود الرعد كما في البداية، والمطر الرصاصي يهطل في كون مظلم لايعني شيئا الآن بالنسبة إليه. فتقذف روح ريتشارد في الجحيم، أو تظل ملعونه تتلهى بالطيران الأبدي في سماء الوجود تضغط بكابوسها على أرواحنا.

إن الممثل Jesper Christensen جعل من ريتشارد الملك أحد متشردي عصرنا المأخوذين القساة على ذواتهم، ولكن بملامح الشخصيات التاريخية الشكسبيرية العظيمة، ضافيا عليها تلك الروح الشعبية التي يمكن أن نصادفها في الشارع الأوروبي اليوم. لذلك فإن جميع الصفات والإيماءات الفيزيكية كانت مناسبة لخلق شخصية الملك ريتشارد المعاصر. وفي الوقت الذي نكرهه لنرجسيته أو ساديته أو دكتاتوريته أو لكونه خائنا نذلا، في الوقت ذاته نحب الممثل. فقدرته الفنية في خلق التنوع الحركي في الفضاء والطبقات الصوتية وإيقاعها المختلف والغني، تؤهله لخلق الشخصيات الحية التي يمثلها من جديد. إن الممثل Christensen كان مقتدرا على خلق الإيهام عندما أعاد خلق الشخصيات الأخرى، وبهذا فإنه خلق وهم العصر وقلقه الذي يملأ حياتنا على خشبة المسرح.

عزلة الملك في حروبه المجانية

كانت القرارات الإخراجية للمخرج Jan MAGAARD في المسرح الملكي مختلفة جذريا عما قدم في مسرح Betty Nansen، لأن العرض هنا ارتبط بكل تفصيلات الأحداث في المسرحية الشكسبيرية بكامل شخصياتها، مع التأكيد على الخلفية التاريخية التي افترضها شكسبير، مما دفع بالمخرج أن يبدأ العرض بشجرة العائلتين الملكيتين يورك - لانكستر اللتين تناوبتا على حكم انكلترا، إن التركيز على شجرة العائلة جعل فكرة البداية تتسم بتعليمية وتقريرية مباشرة، ولا يخفى على المشاهد الحاذق والعضوي أن المخرج أراد بهذا أن يؤكد تكامل ريتشارد تاريخيا وشكسبيريا ومعاصرة، وهذا يفترض ضرورة البحث عن لعنة القلق الداخلي لشخصية مثل ريتشارد وأزمته مع تلك التي يصاب بها طغاتنا الملعونون بشراهة الاستيلاء على السلطة.

فالظروف والمقدمات التاريخية التي تساعد ريتشارد الثالث في محاولة بناء دولته بهذا العنف، وذاته بهذا التكامل الدكتاتوري العبثي، هي الظروف المعاصرة ذاتها التي تخلق طاغية معاصرا - مع الفارق الزمني - ويصبح الأمر أكثر قسوة بالنسبة إلينا، عندما يجري الصمت على الجريمة المعاصرة بتحويل الإنسان إلى آلة أو لعبة بيد الدكتاتور المعاصر، ويدل هذا في حقيقة الأمر على بؤس إنساننا المعاصر.

وضمن هذا المنطق فإن مخرج المسرح الملكي Jan MAGAARD أكد من خلال الكثير من الوسائل التعبيرية المرتبطة بفكره الإخراجي والسينوغرافي أو بوساطة البعد التأويلي للحركة، على تعطش ريتشارد إلى السلطة وفرض القوة، واستخدم المخرج وسيلة بصرية عندما قرر أن يبقى التاج الصغير المعلق في فضاء المسرح مضاء طوال العرض، وكذلك استخدام الملابس العسكرية التاريخية والمعاصرة. ولتأكيد هذه الفكرة الإخراجية عرض المخرج التاج الملكي - دال السلطة والعرش - في تسع شاشات تلفزيونية كانت معلقة في واجهة المسرح، وهذه الوسيلة هي جزء مهم من تحقيقات الرؤيا الإخراجية البصرية. وفي الوقت ذاته فهي حلول مهمة للكثير من المشاكل، حيث ساعدت أيضا على عرض جميع ضحايا ريتشارد. فعندما تقتل ضحية ما، تظهر على شاشة التلفزيون، وهذه طريقة ووسيلة فنية للتخلص من عرض القتل والدماء والجرائم المتكررة والكثيرة في النص الشكسبيري على خشبة المسرح. وبهذا فإن المخرج قد حقق فكرة معاصرة بوسيلة عرض معاصر أيضا، وكأن الضحايا يظهرون على الشاشة للتحقيق معهم أو للإدلاء باعترافاتهم ولإعلان إدانتهم على الملأ. وكانت الضحية تمثل الموت على شاشة التلفزيون بطريقة إيحائية بها يتجه رأسها إلى الأسفل مع إغلاق العينين ومن ثم جمود في الحركة والصورة STOP KADER، وبهذا فإن جهاز التلفزيون فقد وظيفته الإعلامية الواقعية وتحول إلى وسيلة للموت (كما يُستخدم التلفزيون والسينما والفيديو الآن في أقبية التعذيب المعاصرة لخلق التأثير النفسي المطلوب الذي يسرع بانهيار الضحية).

وفي أحد المشاهد المتعة تجتمع العائلة الملكية لالتقاط صورة ملكية تذكارية (وكانت هذه إحدى الوسائل المباشرة لخلق معاصرة العرض) وفي الوقت ذاته تعرض العائلة المالكة في شاشات التلفزيون، ولا بد من أن يتبادر إلى المتفرج تأويل هذا التكنيك الإخراجي بأن جميع شخصيات الصورة لا بد من أن تقطع رؤوسهم أو أن ينفوا من البلاد مستقبلا، وبهذا تحولت أجهزة التلفزيون تأويليا وإيحائيا إلى الإعلام والموت، وهذه الوسيلة الفنية أوحت بإشاعة الجريمة والموت بين الناس وتأكيد مجانيتهما، كما تؤسس الكثير من السلطات الاستثنائية في الوقت الحاضر.

ان استخدام شاشات التلفزيون أدى إلى خلق نوع من الحلمية والإيهام بالواقع، فالحدث المسرحي في عرض ريتشارد الثالث بكل عنفه وقسوته وجحيميته، يصل درجة اللامعقولية إلى حد تمني الجمهور والممثلين أن يكون كل هذا حلما ثقيلا أو كابوسا، وقد عمقت شاشات التلفزيون

ريتشارد الثالث - العصري

طابع الحلم الكابوسي الذي يعرض أمامنا في شاشة منفصلة عن الواقع، تعطي الإيهام به. وقد استخدمت هذه الوسيلة الحلمية بتأثير كبير في مشهد أشباح ضحايا ريتشارد الذين يغزون كوابيسه. فقد قسم المسرح إلى قسمين حيث تظهر الأشباح في الوقت ذاته لريتشارد ومعارضه ريتشموند الذي يقود حربا ضده لاسترجاع السلطة الشرعية منه. فالأشباح في الوقت الذي تلعن فيه الأول، تمتدح الثاني وتتمنى النصر له. وتستخدم أقنعة متشابهة عند الحديث مع ريتشموند، ففي الوقت الذي نقرأ حوارها معه على شاشة التلفزيون نرى صورها. ويصاحب كابوس ريتشارد حوافر الخيل وأصوات مطارديه من ضحاياه في الغابات والبراري، إنه حلم غريب وحل إخراجي ببعد فكري وتأويلي.

لقد لعب الديكور وسينوغرافيا الفضاء دورا تأويليا ساعد كثيرا في صياغة الفكرة الرئيسية للعرض بمفردات تعبيرية وبصرية، وكذلك عبر دلاليا عن المكان باعتباره فضاء يؤشر عن الزمكان. ومن أجل أن يكون للألوان دورها في فكرة العرض ورؤيا المخرج، يأخذ تأويل الألوان ودلالاتها وايحاءاتها الإشاراتية حيزا في الفضاء، فاللون الأحمر للعرش يفرض وجوده في الفضاء والبصر، ونستنتج أن مثل هذا العرش لم يجلس عليه ريتشارد إلا لكونه عرشا ملتهبا بالدماء والأسرار والدسائس والمؤامرات والقتل، إضافة إلى أن اللون الأسود هو الذي كان مهيمنا، بحركته في كل اتجاهات المسرح المختلفة، التي تخلق لنا منذ البداية هوة عميقة في خلفية المسرح. وعندما ينفتح باب صغير يتحول المكان إلى سجن، لذلك فإن إمكان تحريك قطع الديكور وتداخلها في بعضها خلقت أشكالا ومتاهات ضرورية لفكرة العرض المؤسسة على تأكيد الرعب والأسرار، وقد منح الديكور والألوان والإنارة جوا تراجيديا ملغزا للعرض. ولهذا فإن الفكر الإخراجي والسينوغرافيا خلقا جوا من العنف الذي افترضه شكسبير، إلا أنه في الوقت ذاته يذكرنا بأجواء روايات كافكا أو العنف الذي يتراءى لنا أيضا من لوحات بروجل الساخرة.

اعتمد المخرج منذ البداية التأويل بالصورة لتأكيد فكرة معاصرة البطل المطلق في عنفه وشروره، لذا فإن بداية الفصل الثاني تمنحنا تأويلا تعبيريا في الكيفية التي اغتصب بها ريتشارد الثالث العرش، حيث يبدأ المشهد بغناء أوبرالي حزين لفرض جو موح يصاحب تتويج ملك مثل بطلنا، وفي ذروة اللحظة المنتظرة بلهفة من قبل ريتشارد يعرض التاج في جميع شاشات التلفزيون، وفي الوقت ذاته يهبط التاج المعلق والمضاء في فضاء المسرح من أجل أن يضعه راعي الكنيسة على رأس الملك بمصاحبة كورال كنائسي. لكن طاغية مثل ريتشارد ليس لديه الوقت ولا يحترم هذه الشكليات، فيعمد إلى أخذ التاج بعجالة ولهفة ويضعه على رأسه، ويجلس على العرش بابتسامة ساخرة استفزازية وبطريقة العارف بما يخبئ المستقبل، وبحلول عهد جديد لإعادة تأسيس الدولة. ومن هذه اللحظة يُغيَّر كل شيء في المشهد بدءا من الديكور بألوانه إلى ملابس الممثلين التي تتغير من الملابس التاريخية إلى ملابس الفراك المعاصرة، وحاشية الملك يتحولون إلى رجال صاعقة (بالبيريه العسكرية) والحرس إلى رجال مخابرات بصمتهم يثيرون الشك والريبة، فيصبح التتويج ما يشبه انقلابا عسكريا. ويفتتح الملك ريتشارد عهده الجديد بأن يفرض على الجميع تقبيل يده ركوعا، بمن فيهم أصدقاؤه والمقربون منه من الذين ساعدوه على الاستيلاء على العرش. ومما زاده سعادة في حفلة التتويج هو خبر تنفيذ ما أمر به قبل التتويج، وهو قتل الطفل ابن أخيه الملك المتوفى ومرشح العرش، فيظهر رأسه في شاشات التلفزيون، ويعلق بعد ذلك بدلا من جثته ثور مقطوع الرأس.

إن التأويل الفكري والإبداعي لهذه الصورة التعبيرية يتقارب مع التأويل الأخير في المعركة، عندما كشف المخرج تمني الملك ريتشارد وأمله في أن يقايض مملكته بحصان لينقذ راسه، حيث ظهرت صورة كبيرة الحجم لحصان في خلفية الديكور في اللحظة التي يصرخ ريتشارد فيها يائسا جملته الشهيرة «حصان.. مملكتي مقابل حصان» فيتحرك الديكور بأكمله دائريا، وتتداخل قطعه الواحدة في الأخرى للتعبير عن حركية وانتقال المعركة من مكان إلى آخر، وتتداخل بينها صورة الحصان الذي ينأى عن ريتشارد وهو يبحث يائسا. وبهذا فإن المخرج خلق نوعا من البرادوكس والغروتسك عندما سخر من ريتشارد ذاته، حيث لا يمكن لأحد أن يبادله المملكة في هذا الغضب الجماعي، وها هو الآن وحيد، معزول، وحصان الإنقاذ هذا ما هو إلا صورة رمزية ملتصقة بقطع الديكور، لا حياة فيها ولن نسمع صهيله أبدا، فيقتل ريتشارد الثالث وهو يبحث عمن ينقذه، يقتل وهو يصرخ بحصانه الذي يتراءى جامدا في مكانه وكأنه يسخر من كبوة سيده الطاغية القبيح، الذي يعد أعتى طاغية في التاريخ خلدته عبقرية شكسبير.

أما التمثيل فقد تميز بانفعالية الممثل Soren Pilmark الذي مثل ريتشارد في المسرح الملكي، وعلى الرغم من قدراته الفنية العالية، إلا أنه أكد فقط على الصفات والملامح الخارجية للشخصية، وهو المأزق ذاته الذي وقع فيه عند أدائه لدور هاملت قبل سنوات وفي المسرح ذاته. بعكس الممثل Christensen، فقد كان يحفر وينحت الشخصية داخليا، مؤكدا على الجانب السيكولوجي، موحيا باستخدامه لحركة الجسد عن تلك الانفعالات اللامرئية، مما يمنح تأويلا فكريا إبداعيا يرتبط عميقا بسخريته السوداء من كل شيء، بما فيها ذاته التي تبدو لنا ككائن ملتبس ضمن إشكالية الوجود الأكثر التباسا.

وجوهر النتيجة هو أن مسرحيةريتشارد الثالث قدمت في المسرح الملكي كعرض شكسبيري كلاسيكي، يلعب التاريخ فيه دورا في تكوين ملامح الأشخاص والأحداث والتنبؤات، لكن بوعي وفكر إخراجي معاصر. أما مسرح Betty Nansen فقد عالج مشكلة الذات المعاصرة من خلال العرض مع نفي دور التاريخ الشكسبيري كمسبب حاسم في تحريك مصائر الشخصيات والأحداث، وجرى التأكيد على المعاصرة من خلال وعي الذات وقلقها الوجودي ◆

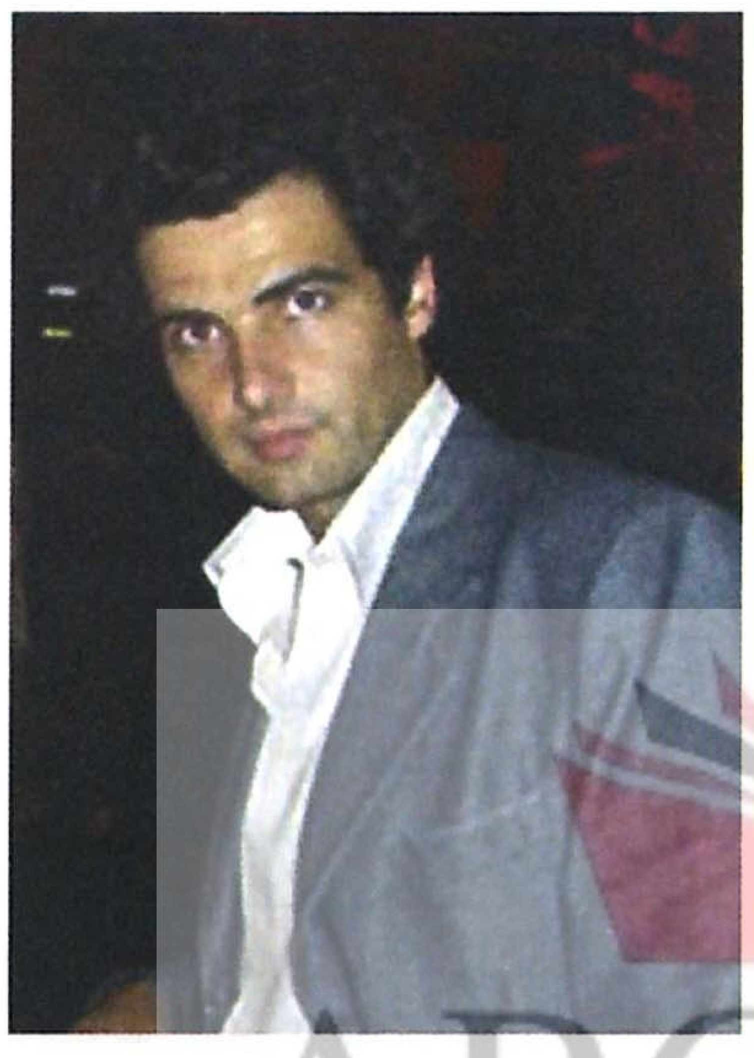
ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.co

لم يكن حصول سليمان البسام على جائزتي أفضل عرض وأفضل إخراج من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي عام ٢٠٠٢، عن عرضه «مؤتمر هاملت» هو بداية تعرف الجمهور الكويتي والعربي بشكل عام على إمكانات هذا المخرج الشاب. فقبلها، زار الكويت في أبريل عام ٢٠٠١ مصطحبا فرقته الإنجليزية «زاووم»، وقدم على هامش مهرجان المسرح عرضا متميزا بعنوان «هاملت في الكويت» أثار إعجاب النقاد والجمهور. وبدأ الالتفات العربي إليه، بعد أن لفت من قبل الانتباه في محافل عالمية شتى، كان أهمها ترشيحه ضمن أفضل عشرة مخرجين واعدين في مهرجان ديجون في فرنسا عام ١٩٩٧.

وسليمان البسام فنان كويتي درس وعاش فترة في إنجلترا، حيث تخرج في جامعة أدنبرة عام ١٩٩٤ متخصصا في آداب اللغة، ثم عمل في لندن مساعد مخرج وأسس عام ١٩٩٥ فرقته المسرحية «زاووم» (وهو مسمى للمستقبلين الروس في العشرينيات، حيث ابتكروا لغة مسرحية غير مبنية على الألفاظ المعروفة، ومن روادها مايكوفسكي الشاعر الروسي الكبير).

وقدم سليمان عبر فرقته عدة أعمال من تأليفه وإخراجه، شارك بها في مهرجانات عربية وعالمية ما بين إنجلترا، فرنسا، الكويت، تونس ومصر، وحصل على جائزة النقاد على الابتكار في الكتابة والإخراج في مهرجان أدنبرة عام ٢٠٠٢.

في هذا الحوار يطرح سليمان البسام رؤيته عن المسرح بشكل عام والمسرح العربي بشكل خاص. ويتحدث عن طموحه كفنان عربي يسعى إلى رفع اسم وطنه العربي عاليا على خشبة المسرح العالمي.



سليمان البسام:
المسرح من دون كلمة كائن أعرج!!

الكويت - عبد المنعم الباز

أوفيليا غاضبة في «مؤتمر هاملت»

في المسرح، من الناحية العملية، يمكن الاستغناء عن جميع العناصر تقريبا، مثل الإضاءة، الخشبة والماكياج ... ولكن يبقى العنصران الأساسيان وهما الممثل والجمهور، فما مدى تأثير الجمهور في العرض المسرحي والممثل من خلال تجربتك مع الجمهور العربي والجمهور الغربي؟

التجربة الأولى لتقديم العمل أمام جمهور عربي كانت هنا في الكويت «هاملت في الكويت» في أبريل ٢٠٠١، حيث اتضح لي أن المسرح / العمل لا يمكن أن يكون فقيرا، وإلا فإنه سيفشل لأن الجمهور هنا يود رؤية مسرح غني، الجمهور لديه تصور أن هذا العرض القادم من إنجلترا سيكون غنيا، مزودا بوسائل الإبهار، ولهذا بنيت رؤية معينة لتقديم العمل من هنا، بحيث يكون قويا ومدهشا ونظيفا، فأدخلت تقنيات الكاميرات الحية والبروجيكتور كي أدخل في غزل مع الجمهور، على رغم أن الميزانية الإنتاجية الكبيرة لم تكن متاحة.

أما الجمهور الغربي فهو لا يحتاج إلى إبهار خارجي كي يصغي إليك ويعطيك من وقته، لديه اكتفاء من الإبهار الذي يراه في السينما وألعاب الكمبيوتر، إذن هو يحضر إليك ليرى شيئا جديدا آخر في النص، في الأداء ... فأسلوب طرح العمل للجمهور مهم وكذلك الجمهور له تأثير مباشر.

هل كانت اللغة عائقا أمام الجمهور في فهم المسرحية؟

نعم كانت عائقا، ولهذا كانت الحاجة إلى التقنية البصرية الواضحة وضوح الشمس، لأنه نادرا ما تجد من يفهم الحوار الشكسبيري.

هل وزعت ملخصا للمسرحية؟

نعم ولكننا اعتمدنا بشكل أساسي على الوسائل البصرية وعلى أن يكون أداء الممثل شفافا ومباشرا كي يساعد كل ذلك على الفهم. «مؤتمر هاملت» مبني على الحوار المكثف ولو قدم هنا في الكويت لما لقي التقبل نفسه الذي لقيته «هاملت في الكويت»، لأن حوار «مؤتمر هاملت» يستهدف في الأساس الجمهور الغربي. وفي القاهرة كان الاختبار مختلفا، كيف سيتلقى الجمهور عملا مبنيا على الحوار وليس فيه حركة زائدة تثير إعجابه، واعتمدنا أيضا على ترجمة حية مباشرة للعمل، وأصغى الجمهور بطريقة جميلة، وعرفوا أنه من خلال الحوار تتضح مفاتيح الرمزية الوجدانية والسياسية للعمل.

تعاملت مع هاملت شكسبير، لماذا لم تفكر في التراث العربي بالنهج الجدلي نفسه سواء بحكاياته أو أساطيره، خاصة أن لحظة الهزيمة التي نعيشها ليست الأولى في تاريخنا فهناك هزائم سابقة أمام الصليبيين والتتار؟

لا شك في أن التراث العربي مملوء بالمصادر التي يمكن أن تعود إليها لتقديم رؤية جديدة ومعاصرة، وأعتقد أن الجمهور الغربي يمكن أن يتفاعل بصورة قوية مع هذا التراث. هذا أمر وارد ولا تحفظات عليه. هناك أعمال بحكم تركيبها الروائي واللغوي، أو نص يشدك بطريقة خاصة يجعلك تختاره ثم تكمل أنت بناءه. وهذا ما حدث بالنسبة إلى هاملت في ذلك الحين، أي أن هاملت وربطها مع المجتمع وإسقاطاته الاجتماعية والسياسية كانت هي الأنسب.

هل توافق على أن المسرح الحديث خرج من معطف بريخت؟ وما مدى تأثرك شخصيا بالمدرسة التي ترفض الفكرة الرومانسية القائلة بـ «أننا جميعا في المسرح نرتد أطفالا»؟

بالنسبة إلى بريخت وإصراره على تشغيل فكر المتلقي، منهج مهم بالنسبة إلي كمخرج لأننا نخاطب فكر الجمهور. وترتب على هذه الرغبة البريختية الإخراجية، الأساليب التي اتبعها مع ممثليه، واستبعاده الأسلوب البلاغي ورفضه محاولة جعل المتلقي يعيش في وهم الجو الخيالي للحدوتة، وكل ما يبعد عن المتلقي الأسباب السياسية والاقتصادية لما يجري على خشبة المسرح. وإدخال الجمهور في حوار فكري يشغل تفكيره ويعطيه المساحة اللازمة لطرح تساؤلات فلسفية أخلاقية إنسانية، لا يجدها من خلال مشاهدة فيلم أو برنامج تلفزيوني. ولكن بريخت، في الوقت نفسه، لم يستبعد أبدا الإثارة وإمتاع المشاهد، لأن هذا أهم عنصر وإلا فإن أهدافك كلها ستنهدم. وفي رأيي إن الإمتاع عنصر أساسي تصل من خلاله بالمشاهد إلى أبعاد فكرية لا يمكن تصورها.

ما حيلك الخاصة بالتغريب لتفجير بالونات الأداء البلاغي؟

لقد حاولت ذلك بعدة طرق منها تقديم العمل في أماكن مسرحية معتادة، فمثلا قدمت عرضا في ١٩٩٦ في موقف للسيارات ذا مستويات عدة، كان هناك جمهور داخل الموقف وآخرون عابرون يتصورون أن ما يحدث هو حقيقة، وكان منهم من يدخل ويكمل المشاهدة. وفي ١٩٩٧ قدمت عملا في مصنع في فرنسا، حيث جاء الجمهور في باصات من المدينة إلى المصنع، فالرحلة نفسها إلى المسرح كانت بمنزلة تغريب فسيولوجي. التغريب نستخدمه لتحقيق الهدف المزدوج وهو إمتاع المشاهد بالوهم لنصل إلى الأهداف الفكرية الكامنة وراء هذا الوهم.

في رأيك ما دور الرقابة في عرقلة المسرح العربي وتطويره في الوقت نفسه؟

لعبة القط والفأر بين الرقابة والعمل المسرحي عملية ديناميكية. الرقابة يمكن أن تساعد المخرج على بلورة لغة مسرحية فريدة، كما كان الوضع في بولندا تحت الرقابة

الشيوعية. وكذلك المسرح الإليزابيثي. كانت عليه رقابة شديدة. بل إن أعمال شكسبير مثل رواية «ماكبث» جاءت بناء على طلب من الملك. فقام شكسبير بتعليق معان عديدة عن الطاغية باسم عدو الملك. وامتلأ العمل بإسقاطات عن الملك نفسه. فالرقابة يمكن أن تصبح صوتا داخل العمل نفسه.

وهناك في المقابل رقابة تافهة مبينة على أمور ترفض الابتكار. ترفض الحوار بالمسلمات الأخلاقية. هذه رقابة مستبدة ولا تؤدي دورا ديناميكيا. الرقابة يجب أن تكون مثقفة.

هل هناك في الخارج رقابة عبر التمويل؟

هناك توجيه سياسي بالنسبة إلى التمويل، ولكن على الأقل هناك تمويل. ونحن لا نمانع فليقدموا دعمهم على أساس إسلامي أو ليبرالي أو غيره.

إلى أي مدى يمكن للتجمعات الخليجية الاستفادة من الطقوس الاحتفالية الشعبية في إعطاء الحركة المسرحية نكهة خاصة؟

هذا طرح مهم جدا. المقامات والمواويل والغناء الشعبي والتراث الشعري، خاصة في مجتمعنا العربي، أعتقد أن لها دورا أساسيا في تكوين صيغة إقليمية محلية أو شعبية منفردة، لأنها تثير المتلقي على مستويات فكرية ووجدانية باطنية. وهذا يسهل عليك مهمتك، لأن الجمهور يكون ليّنا بين يديك، بإمكانك توجيهه في الاتجاه الذي تريده.

تظل أزمة المسرح الفني الجاد أنه بعيد عن الجمهور، هل المشكلة هي في النص أم في الجمهور الراغب في الهروب من واقعه في تصورنا الشرقي للجمال كنوع من الزخارف الأسلوبية؟

هذا يعود إلى كون المجتمع العربي مجتمعا محافظا بشكل عام، ولديه قيم بورجوازية. وهذا يعتمد على التنوير وطرح الإشكالية الفنية الأكثر تعقيدا والمختلفة عن هذا المنهج، يخلق وعيا آخر وجمهورا آخر.

قال أحد الأصدقاء إن عملك هو للنخبة فقط!!

هذا صحيح، ولكن السبب هو عدم التنسيق الإداري وعدم التسويق، إذ لا يجوز الإعلان عن العمل في اليوم نفسه. هناك نوع من التكبر على الجمهور من قبل الإدارة الفنية. ولا أستطيع التعليق أكثر لأنني غير مطلع تماما على الوضع الفني في الدول العربية. وأتمنى لو أجد مسرحا فنيا في الأساس، لكنه في الحقيقة غير موجود. الأغلبية يفضلون رؤية ما يضحك. ولكن في رأيي إن هذه النخبة يجب أن تكبر وتزيد وأن تجبر هذا الفن على أن يكون على صلة مع جمهوره. وهذه مسؤولية الفنان.

كمخرج، متى تعتبر أن الممثل قد وصل إلى القراءة للنص المسرحي؟

عندما يبدأ بمفاجأتي، أي عندما يصبح ملما بالشخصية إلى درجة تفاجئني، ويقترح عليّ اتجاهات لهذه الشخصية، أعرف عندها أن تجسيد الممثل للشخصية واندماجه فيها، قد نضج، وإذا نقلته إلى حدث مختلف بإمكانه أن يتحكم في الشخصية، ويختبر عن طريق الارتجال، وذلك يساعده على اكتشاف جوانب الشخصية التي لم تذكر في النص. فأنت تغامر مع الممثل كي يكتشف الشخصية التي يجسدها.

ما أكثر عناصر الإخراج مرونة في يدك؟

كل عنصر هو في حوار مع الآخر، سواء كان الممثل أو الموسيقى أو الإضاءة أو النص ... إلخ. هي عملية معقدة وذات عدة وجوه. والمرونة أو عدمها تأتي من الحوار بين هذه العناصر.

الفرقة الموسيقية جزء من العرض

أنت تمارس أيضا كتابة النص المسرحي، فهل أصبح هذا من متطلبات المخرج الحداثي للمسرح، وهل تثق في مخرج آخر يخرج ما تكتبه؟

المخرج الذي أرتاح للعمل معه وأحترمه، هو من يتفاعل مع النص، سواء أضاف كلمة أو اخترع نصا أو أخرجه كما هو مكتوب، ولكنه يتفاعل معه ككاتب سينوغرافي، كاتب حركة. علاقة المخرج بالنص علاقة أساسية، فالمخرج يجب أن يكون قارئا ومفسرا وعاشقا ويتفاعل مع النص سواء أكان كاتبه أم لا.

على قدر أهمية الحوار في عصر الصورة الذي نعيشه، إلى أي مدى يؤثر الصمت والحركة المجردان؟

أنا لا أنتمي إلى هذا النوع من الطرح. وفي رأيي أن الكلمة تحمل السيف والتعقيد الوجداني، وكذلك الصمت، والحركة أيضا تعقيد وجداني ولكن تظل عرجاء من دون الكلمة، لأن المسرح بالنسبة إلي حوار وجمهور.

إلى أي حد يمكن للمسرح استعادة المتلقي من التبلد في عصر الألم ومشاهد القتل اليومية في شاشات التلفزيون؟

كثير من الألم الذي نراه نتعود عليه، طبيعتنا البشرية تحمينا، هذه المشاهد تؤثر فينا، ولكن إعادتها وتكرارها يسببان لنا مع الوقت انكماشا في تفاعلنا الوجداني معها. دور المسرح هو فتح هذا الجرح، وكلما اقترب الجرح من القلب استفاد المشاهد أكثر، لأن هذا الجرح يشفي وهذا هو الفن.

ما مدى إلمامك بالتجارب المسرحية العربية المعاصرة، لكونك تعيش في أوروبا؟

مع الأسف أنا لست متابعا جيدا لها، ولكنني سأفعل خلال الأشهر القادمة.

البعض يلجأ إلى الإبهار بشاشات العرض داخل المسرح، ما مدى إمكان استخدام وسيط آخر داخل المسرح؟

في تجربتي الأخيرة قمت بعملية دمج، وأعتبر أن هذه تطورات مهمة في العمل قد تدفعني إلى مزيد من الوسائل المتطورة، أو قد ترجعني إلى الوسائل البسيطة.

بدأ المسرح كما يقولون كطقس جماعة صيادين تحكي بالحركة لمن بقوا في القرية أو الكهوف ماذا فعلوا، الآن في عصر الفضائيات كل الناس تعرف أو تتصور أنها تعرف كل ما يحدث فما ضرورة المسرح حاليا؟ أو بصيغة أخرى، هل ما زال في استطاعة سؤال «لو» داخل المسرحية أن يحررنا من كل هذه القيود؟

المسرح يجب أن يطرح دائما كلمة «لو» كي يفك قيود الواقع السياسي أو الاقتصادي، ويتصور ما يمكن أن يحدث في ظروف معينة. وأي عرض يجبر نفسه على الإجابة عن هذا الـ «لو» هو عرض ذو مضمون ويستحق المشاهدة. الهدف الحقيقي لعمل مسرحي جاد هو طرح أشياء غير مألوفة، ويجبر المتلقي أن يتساءل، وهو يضع المتلقي في موضع المسؤولية ولو على مستوى الخيال.

طموحك في السنوات القادمة ما حده الأدنى وسقفه الأعلى؟

في رأيي لدي مهمة كبيرة كمخرج، وهي تنوير الساحة المسرحية المحلية، وبناء جسور المخاطبة مع جمهور آخر. دوري كعربي وكويتي تربى على المسرح الأوروبي، الإنجليزي بالذات، فإن منهجي هو التواصل بين الثقافات. وهو منهجي في «مؤتمر هاملت»، وأعمالي المستقبلية ستعكس أيضا حوار الثقافات وليس صدام الثقافات.

نجد أن المسرح يزداد خشونة ويصبح أقل اهتماما بالديكور والماكياج من السينما في جذب شد المتلقي، فهل السينما حررت المسرح من محاولة نقل الواقع على نحو ما فعلت الكاميرا بالفن التشكيلي؟

السينما والتلفزيون ينقلان رؤية عن الواقع، ولكل واقع تعقيده الخاص به، وشكله وأساليب نقله وطرحه وشرحه. المسرح يحمل هموم الواقع من جوانب ثقافية واجتماعية وسياسية، ويطرحها بطريقته الخاصة، فمن المستحيل أن تغني السينما عن المسرح في نقل الواقع. المسرح الشكسبيري كان ينقل الواقع، والإغريقي كان يهتم بالهموم الإنسانية وبالأسئلة التي يطرحها الواقع السياسي والاقتصادي وتركيبة المجتمع ووجود تيارات جديدة وأشخاص جدد في عصر النهضة، وإعادة تشكيل تركيبة المجتمع ككل أدت إلى ما يسمى بعصر النهضة. فالواقع هو مصدر وهدف في آن واحد للعمل المسرحي، ولكن ترجمة هذا الواقع هي الفن المسرحي.

نلاحظ أنك أضفت شخصيات في «مؤتمر هاملت» مثل تاجرة السلاح، فما مدى حرية اعتماد الأصل الشكسبيري؟ وهل هي معارضة له على طريقة القصائد العربية القديمة؟

بشكل عام النص أجبرني على الابتكار في التأليف في أكثر من ناحية أبرزها إضافة شخصية تاجرة السلاح، فهي لا وجود لها في النص الشكبيري، وقد اعتمدتها لفرض الموضوع على أرض الواقع المعاصر.

ولماذا كانت سيدة وليست رجلا؟

ذلك عائد إلى محاولة إثارة التساؤل في المبادئ الفكرية. المنطق يقول إن تاجر السلاح يكون رجلا لكنني أردت أن أكسر الصورة النمطية، كما أردت خلق توازن بالنسبة إلى تركيبة فرقة التمثيل. وهناك أحداث كثيرة في المسرحية أضيفت حيث اعتمدت المنهج الشكسبيري كهيكل، ومن خلاله أضيفت وبلورت وأثريت القصة في اتجاهات جديدة من ضمنها التصور الذي يجعل أوفيليا تتحول إلى منفذة لعملية انتحارية، وتحول هاملت إلى متشدد في الدين. هذه تيارات موجودة ويمكن أن تجدها في النص الأصلي، ولكن عندما تبرزها بهذه الطريقة فإنك تعمل على خلق نموذج جديد. هناك نقطة مهمة جدا بالنسبة إلى الأسلوب اللغوي الذي كتب به النص، وهو ما أثار اهتمام النقاد الإنجليز من حيث التركيبة اللغوية للنص، فهي جديدة ومتقاربة وفي الوقت نفسه مبتعدة عن اللغة والأسلوب الشكسبيري. متقاربة بمعنى أن هناك وزنا معينا مستخدما في كتابة النص، ولكن هذا الوزن لا يستعمل المفردات الشكسبيرية، بل يعتمد على التعبيرات والتشبيه الشعري، ويعتمد على أسلوب المحادثة المعاصرة.

في المسرحية كلمات للرئيس بوش وضعت للسخرية من مضمونها ومن قائلها، لكنها غير واضحة بالنسبة إلى من لا يعرف قائل هذه الكلمات لظروف اختلاف الزمان بعد ١٠ سنوات مثلا، فكيف سيكون تأثير مثل هذه الكلمات؟

هناك فقرة واحدة في نهاية المسرحية دمجت فيها مقولات بوش الأب وبوش الابن وأسامة بن لادن وصدام حسين وأرييل شارون، هناك تقارب شديد ومثير للانتباه في الأسلوب والمفردات والفكر، وهذا دليل على تقارب المناهج المتطرفة سواء في الغرب أو في العالم الإسلامي. ولأن هذه الكلمات فيها شفافية، فإن هذه الشفافية تجعل من الواضح أنها جاءت على لسان سياسي، سواء كان ذلك في أيامنا أو بعد ١٠ سنوات أو قبل مائة سنة.

هل هناك فرصة لتقديم العمل باللغة العربية نظرا إلى الإسقاطات المعاصرة في النص والتشدد الديني؟

نعم، الصدى الجيد الذي تركه هذا العمل فتح أمامي الفرصة لتقديم العمل باللغة العربية. وهناك بالفعل دعوة من مركز الإبداع الفني في القاهرة حيث طلب تقديم العمل باللغة العربية. وجار حاليا البحث لترجمة هذا العمل لتقديمه في شهر فبراير ٢٠٠٣. وهي فرصة عظيمة ومهمة بالنسبة إلي كبداية لمشوار تقديم هذا العمل إلى الجمهور العربي باللغة العربية وأنا متشوق إليها.

ماذا عن نشر العمل باللغة الإنجليزية في كتاب أو مجلة مسرحية؟

النص سينشر بالفعل في إحدى المجلات المهتمة بالمسرح في الولايات المتحدة الأمريكية، وهي مجلة Theatre Forum في شهر يناير ٢٠٠٣، وهي تصدر كل ستة أشهر عن أهم التطورات في المسرح سواء على صعيد الكتابة أو الإخراج. وهذا شرف كبير لي ككاتب كويتي وعربي، أن ينشر هذا العمل للجمهور الأمريكي، خصوصا في ظل الصورة المشوهة عن ثقافتنا في عصرنا هذا ◆

لمزيد من المعلومات عن المخرج وفرقته وأعمالها يمكن الدخول إلى موقع www.zaoum.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في حوار قبل سنوات قليلة، قال لي الفنان جمال سليمان: أعتبر نفسي محظوظا، لأنني لعبت أدوار البطولة في أهم الأعمال التلفزيونية السورية.

عن مسألة الحظ، ومدى ما يمكن أن يلعبه في حياة الممثل، يمكن القول بثقة، إن جمال سليمان اليوم هو أحد أبرز نجوم الدراما السورية ومن أشدهم حضورا وتألقا، وهو الذي شاهده جمهور الشاشة الصغيرة في أحد أبرز الأعمال الدرامية التلفزيونية خلال شهر رمضان المبارك الفائت، وهو مسلسل «صقر قريش» مع المخرج المتميز حاتم علي.

يجمع بين الوسامة التعبيرية وجاذبية الحضور

جمال سليمان.. أدوار مهمة ونجومية تتصاعد

جاء جمال إلى السينما والتلفزيون من المسرح، الذي درسه دراسة أكاديمية صقلت موهبته، ومنحته إمكانات كبيرة في التعامل مع مختلف الأدوار، خصوصا أنه يتمتع بملامح تجمع إلى الوسامة تعبيرية وجاذبية حضور تجعله قادرا على أداء أدوار تتنوع بين أدوار الفتى الأول بما تحمله من لمسات رومانسية، وبين التي تؤهله للقيام بأدوار صعبة وذات مضامين اجتماعية حينا وتاريخية حينا آخر.

جمال سليمان لعب أهم أدواره السينمائية في فيلم «المتبقي» مع المخرج الإيراني سيف الله داد المأخوذ عن الصفحات الأولى من رواية الكاتب الشهيد غسان كنفاني، ومن الطريف هنا أن سليمان لعب بطولة فيلم آخر عن رواية عائد إلى حيفا ذاتها أخرجه قاسم حول، ولكن في دور آخر غير الذي لعبه في فيلم «المتبقي»، الذي نال نجاحا متميزا عند عرضه في مهرجان دمشق السينمائي عام ١٩٩٦، ثم عادت وعرضته المحطات الفضائية العربية. ومع ذلك فإن شهرة جمال سليمان وانتشاره الجماهيري جاءا من التلفزيون، حيث قام خلال سنوات العقدين الماضيين بأدوار متنوعة مع عدد كبير من المخرجين السوريين، وبالذات الأدوار التي لعبها خلال الأعوام الأخيرة التي حققت نجاحات جماهيرية كبرى، كما في مسلسلي «صلاح الدين الأيوبي» و «صقر قريش» اللذين كتبهما الدكتور وليد سيف، وأخرجهما حاتم علي.

أدوار جمال سليمان في التلفزة كثيرة، بدأها بدور طرفة بن العبد مع المخرج محمد فردوس أتاسي قبل ما يقرب من عقدين، حيث عمل بعد ذلك مع المخرج ذاته في عملين ناجحين، أولهما مسلسل «المحكوم»، الذي تناول قضية مستقبل من يمضون أحكاما في السجن ويخرجون إلى فضاء الحرية من دون أن يتسامح معهم المجتمع، فلا يستطيعون تسلم أي عمل، بسبب كونهم محكومين، وهو مسلسل حمل إلى جانب مضمونه القانوني والإنساني، خطا بوليسيا منحه تشويقا مضاعفا، جذب اهتمام المشاهدين فلاقى عند عرضه نجاحا لافتا، أما المسلسل الثاني، فكان «ياقوت» الذي لعب فيه دور ياقوت الحموي صاحب الكتاب الشهير «معجم البلدان» الذي قدم فيه وصفا لبلاد عديدة، لجمال سليمان شهرته وانتشاره الأكبر في مجال التلفزيون خاصة أدواره التي قدمها مع المخرج المعروف هيثم حقي في مسلسل «خان الحرير» بجزأيه و«الثريا». في خان الحرير لعب جمال سليمان دور مراد المهندس الشاب الذي تخرج في جامعات إيطاليا، وعاد إلى مدينته حلب بحلم إقامة مصنع حديث للنسيج، وبحلم تحديث صناعة النسيج كلها وتحديث الحياة الاجتماعية والسياسية عموما. مراد في خان الحرير، يجسد رجل العلم والصناعة، واجه من هذا الموقع تيارا صناعيا تقليديا يجسده السيد كمال في فترة مهمة من تاريخ سوريا، هي

راسم المدهون - سوريا

جمال سليمان مع سمر سامي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فترة منتصف الخمسينيات عشية الوحدة المصرية - السورية، وطيلة سنواتها حتى يوم الانفصال في الثامن والعشرين من سبتمبر عام ١٩٦١. شخصية مراد حملت كثيرا من مواصفات التحرر والسعي إلى إقامة مجتمع يقوم على الانفتاح والتعددية، والشخصية تعيش على المستوى الفردي علاقة حب جميلة مع سعاد التي تجسد المرأة العربية الجديدة التي تكافح على مستوى العمل والعائلة، حيث تقف مكان زوجها في المصنع طيلة فترة وجوده في السجن، وعلى مستوى جمال سليمان قدم دوره في خان الحرير بأداء أقرب إلى التلقائية والعفوية، وفي انتباه لافت إلى التصرفات والحركات الصغيرة والجزئية، فحقق حضورا وجاذبية كبيرين، جعلا من هذا الدور واحدا من الأدوار التي لا تنسى، خصوصا أنه في سياق مسلسل حقق نجاحا كبيرا، واعتبره المشاهدون والنقاد محطة مهمة في مسيرة الدراما التلفزيونية السورية والعربية على حد سواء.

أما في الثريا الذي حققه هيثم حقي بين جزأي خان الحرير الأول والثاني فقد لعب جمال سليمان دور عكاش الحصاد الفقير الذي تقع في حبه ابنة الباشا، وهي كما نرى حكاية تقليدية سبق أن قدمتها السينما كثيرا، إلا أن المسلسل تمكن من زجها في سياق قضية كبرى، هي قضية الصراع العربي - التركي في مرحلة الحرب العالمية الأولى - وبالذات مسألة النهضة العربية والسؤال المصيري عن مفترقي الحداثة الغربية أو البقاء في ظل الدولة العثمانية. عكاش في الثريا شخصية فيها الكثير من ملامح

"قدم أهم أدواره السينمائية في فيلم "المتبقي" مع المخرج الإيراني سيف الله داد، والمأخوذ عن رواية الشهيد الفلسطيني غسان كنفاني"

الرومانسية. التي تحمل مواصفات أقرب إلى البطل الشعبي. وقد نجح سليمان في التعامل مع هذه الشخصية بحساسية بالغة. لا نجافي الحقيقة إذا قلنا إنها شخصية منحته مع خان الحرير نجوميته بصورة أبرز وأشد. وقد نجح العملان وتكرر عرضهما في كثير من المحطات التلفزيونية الفضائية العربية. فيما عرض خان الحرير إضافة إلى ذلك في التلفزيون الإيراني والإسباني. هذه الأدوار دفعت جمال سليمان إلى الصفوف الأولى بين نجوم الدراما السورية. فكانت بعد ذلك أدوارد الأربعة مع المخرج حاتم علي في كل «الفصول الأربعة» بجزأيه و«صلاح الدين الأيوبي» و«صقر قريش» وهي أعمال حملت نكهة جديدة لمخرج شاب يمتلك مخيلة خصبة وحلولا إخراجية ناجحة، وقدرة عالية على إدارة ممثليه.

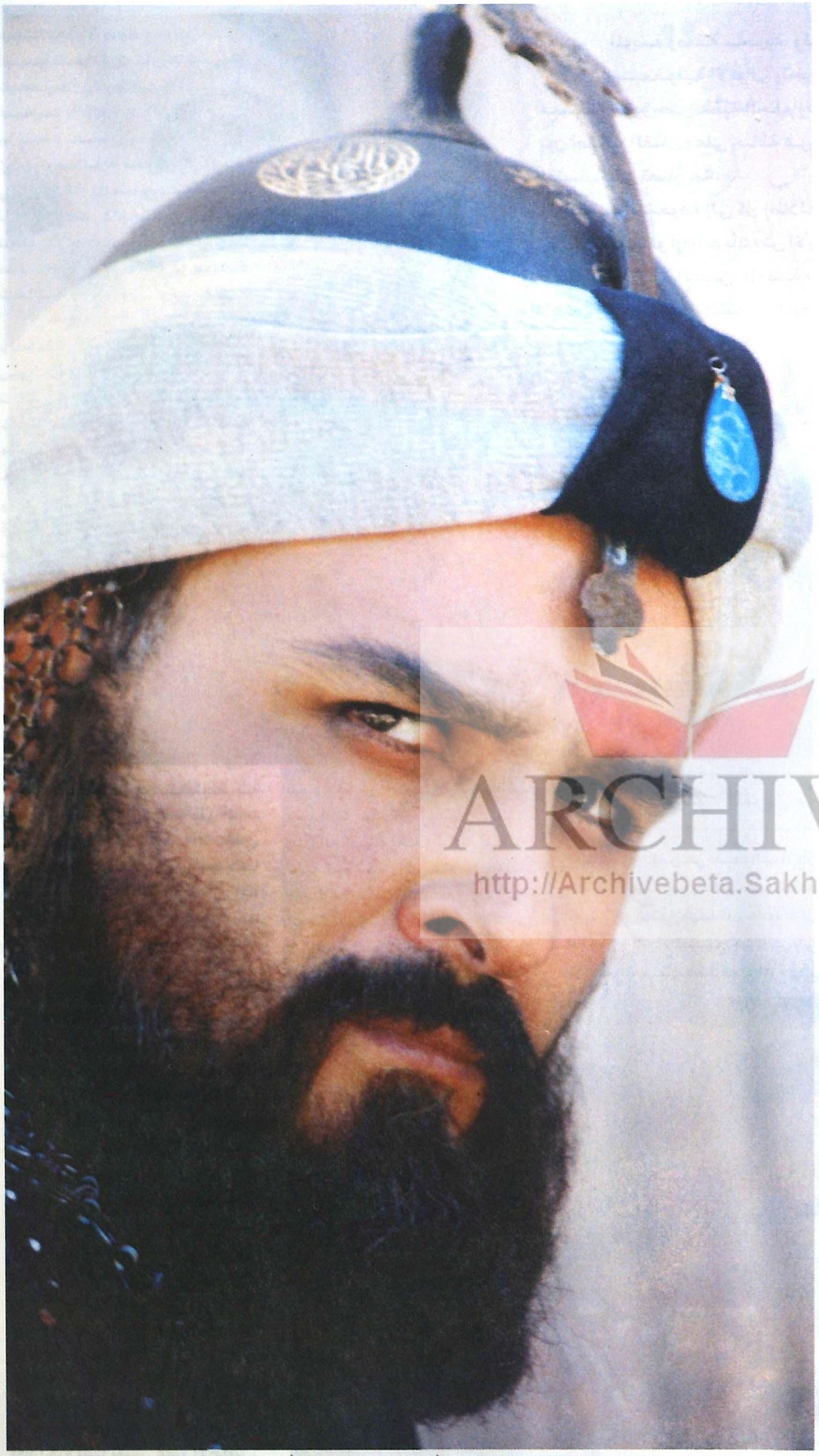
في «الفصول الأربعة» بجزأيه لعب جمال سليمان دور عادل المحامي الأرمل، الذي يعزف عن الزواج لرعاية ابنته الوحيدة. دور يراه الناس في الحياة العامة، فيعثرون على من يشابهه، ولذلك حظي بقبول المشاهدين، وشعروا بقربهم منه وقربه منهم. وعادل هو في الوقت ذاته الرجل المحب للحياة الذي يتعامل مع من يحيطون به بمحبة واناقة. دور فيه الكثير من البساطة، وفيه كذلك الكثير من العمق، في سياق مسلسل خفيف يقارب الكوميديا من دون أن يكون كوميديا، ويقارب الجدية من دون صرامة، وإن كان في الحالتين، حمل دوما حكايات جدية، ذات علاقات وطيدة بحياة الناس وهمومهم. أما في «صلاح الدين الأيوبي»، فقد لعب جمال سليمان دور صلاح الدين القائد العربي الكبير، وبطل معركتي حطين وتحرير بيت المقدس. شخصية تاريخية مرموقة أظهرت في أداء جمال سليمان أبعادا جديدة، جاءت من عمق المعالجة الدرامية التي قدمها الكاتب المتمكن د. وليد سيف، وهي مسألة رأيناها بعد ذلك - وفي صورة أكثر تطورا - في عمل وليد سيف اللاحق مع المخرج حاتم علي «صقر قريش».

في «صقر قريش»، قدم جمال سليمان دور الأمير الأموي الشهير باسم عبدالرحمن الداخل. الذي فر من ملاحقة العباسيين إلى المغرب الأقصى. حيث عبر من هناك إلى الأندلس. واستعان بموالي بني أمية فأسس دولة أموية قوية في بلاد الأندلس. قوة الدور الذي لعبه جمال سليمان في صقر قريش أتاحتها لموهبته المتميزة. المعالجة الموفقة للمؤلف الذي لم يقدم حكاية سردية لحياة صقر قريش. بل قام بتقديم قراءة مركبة دخلت إلى عمق الشخصية وقرأت الدوافع الإنسانية والنفسية. فنجح في إضاءة مسائل وقضايا كبرى في حياتنا. وفي المقدمة منها قضية الحكم. الذي وصفه الصقر نفسه بأنه عقيم لا يورث إلا الدم.

في سياق كتابة درامية عميقة كهذه، وجد جمال سليمان إمكانات موهبته الكبيرة فتنوع أداؤه بحسب المواقف، وحتى بحسب جزئيات الموقف، وما تحمله من دوافع وانفعالات داخلية، خصوصا أن المخرج حاتم علي برع في التعامل مع اللقطات التلفزيونية الجانبية، وحقق انسيابات مشهدية فيها الكثير من قوة التعبير وجمالية الفن التلفزيوني، الذي هو فن بصري أولا قبل أي شيء آخر.

جمال سليمان في صقر قريش نجم كبير فرض حضوره طيلة أيام رمضان الفائت، ولفت انتباه المشاهدين على الرغم من ازدحام الشاشات العربية بعشرات الأعمال الجديدة والبراقة، وذلك بفضل قوة أدائه للحوار باللغة العربية الفصحى، وتمكنه في الوقت ذاته من استحضار روح الشخصية التي يلعبها وروح العصر الذي عاشته. وغني عن القول إن جانبا مهما من نجاح جمال سليمان يقوم على انتقائيته الصائبة للأدوار والأعمال التي يقوم بتصويرها، ونلحظ ذلك خصوصا في توازن حضوره على الشاشة الصغيرة عبر عمل تلفزيوني واحد في العام تقريبا، ما يجعل حضوره يثير حماس المشاهدين ورغبتهم.

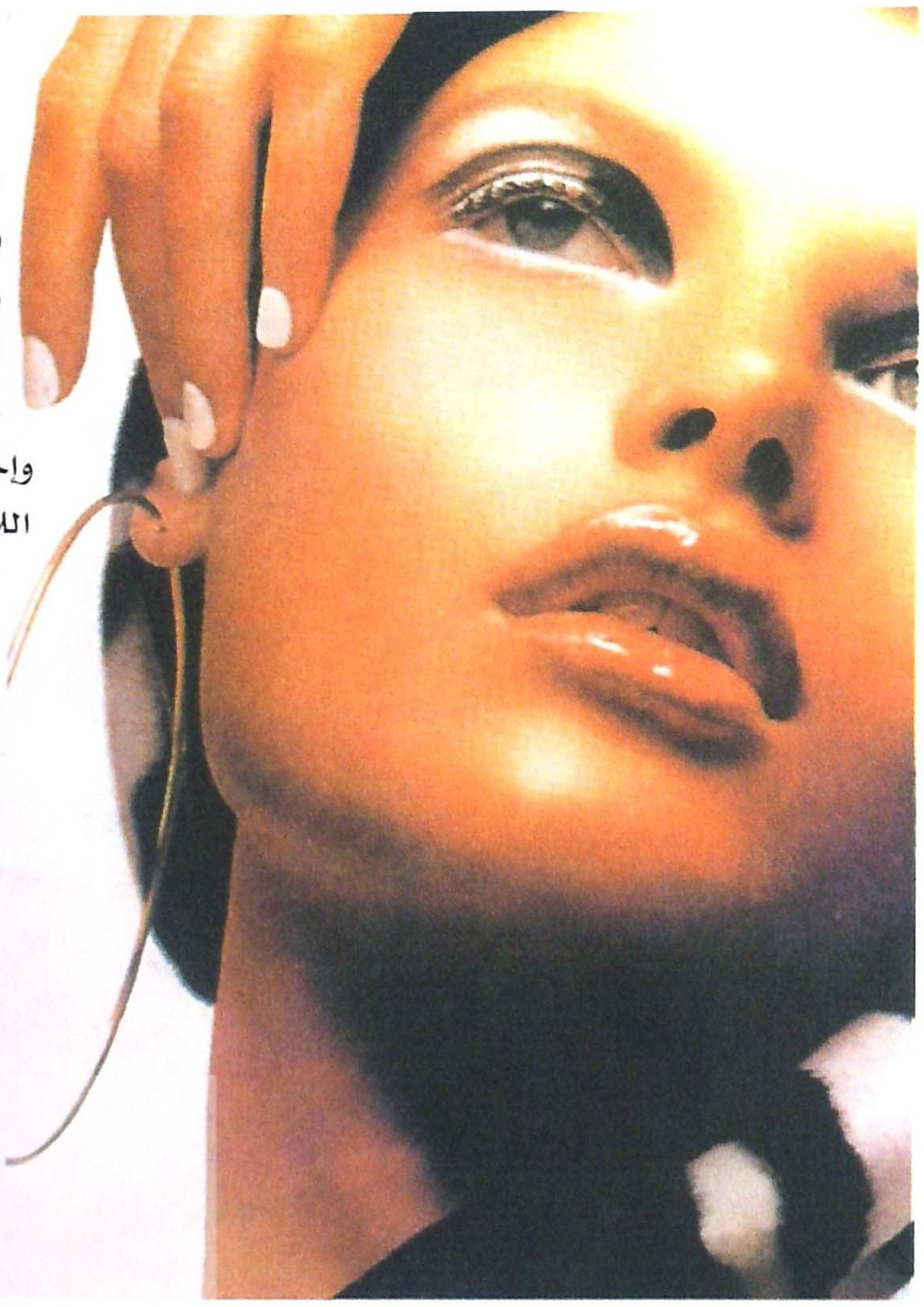
في المشاهدة جمال سليمان نجم سينمائي وتلفزيوني بارز، حقق أدوارا مهمة في أفلام سينمائية، وانطلقت موهبته عبر الشاشة الصغيرة. ممثل يحترم فنه ويحترم ثقافته الواسعة التي تؤهله باستمرار للتمكن من الربط الجميل بين الفن والحياة ◆



دور صلاح الدين الأيوبي أبعاد جديدة في الأداء

”أدواره المهمة في “خان الحريري والثريا وصلاح الدين الأيوبي وصقر قريش” منحته النجومية، ودفعته إلى الصفوف الأولى بين نجوم الدراما العربية“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



الموضة وصفة سحرية، ولمسة فنية تنضح بما تختزنه طاقات الإنسان من روح جمالية تعزفها سيمفونية الألوان، وتخيطها تطريزات رائعة تضفي الهالة على الجسد بلمسات راقية تضع مساحة الذوق على عتبة الحلم وعرش الإلهام لتلبس المرء كل ما هو جميل. وكأن ألوان الأزياء تجلس بين أصابع الفنان وعلى حافة فرشاته، تداعب ملكات الإبداع لتتدفق حساسية الألوان على الجسد وتنساب على تضاريسه.

الموضة امرأة شغوفة إلى كل إطلالة متجددة، تجري وراء كل صيحة تدعي أنها الأخيرة، أو تقليعة شعر جديدة حتى لو ازدانت بالريش الأبيض المتألق لكي تستكمل مشهد الملوكية لتأمين الراحة النفسية وإحياء الثقة في النفس. الموضة تشكيلة باهرة تجمع بين تناغم الفصول الأربعة ونبراس المراهقين اللاهثين وراء التباهي والتفاخر: الموضة هي عنوان شخصية الإنسان.

الإعلام والموضة تعاون محسوب لتسويق جديد..

لحسن موهو - المغرب

الموضة صناعة استطيقية للحضور، تضفي القداسة على الذات لتضيف دلالة جديدة إلى الشخص، وهي محاولة تعبير عن امتلاكنا لجسدنا أو انتزاع اعتراف الآخرين بنا أو التأكد من أننا نمتلك جسدنا عوضا عن أن يمتلكنا، أي الإقرار بالسيادة على الذات، وكأن الجسد وحده لم يعد كافيا للدلالة على حضورنا، بل هو في حاجة إلى أن يتمثلنا ونتمثله. لهذا أصبح الجسد موضوع الموضة مدعوا للاشتغال ليس فقط بوظيفته العضوية بل بوظيفته التواصلية، بصفته حاملا لرسائل وإشارات أي القيام بوظيفته الإخبارية لاستنطاقه وإفراغه من أحاسيسه، لأن الذي يدفع هو الذي يحدد طبيعة اللحن. هذا ما يفعله الإنسان الحداثي لاختبار الجسد واكتشاف حدوده لأن العلاقة علاقة تأثير وتأثر.

الموضة عالم محفوف بالأسرار، يتطلب منا حشد الحواس للوقوف على اللمسات اللونية والإيقاعية الكامنة في المخزون البصري والروحي، وبالتالي العلاقة الجمالية والروحية التي تستوجبها القراءة البصرية، لهذا أكاد أجزم بأننا نعيش عصر الأزياء.

الموضة تكثيف دلالي للرؤية الجمالية التي تفرضها سلطة اللون على النص (الجسد) لتطبعه ببصمة من الأناقة التي تتطاير بخفة وحيوية على خطى القوام الرشيق بإحساس مفعم بالحياة، وتنقل إلى المرء الشعور بالزهو والارتقاء والتفوق. أما الثوب الذي يشتغل عليه المصمم، فهو عبارة عن لوحة فنية يرسمها بكل ما يملك من ابتكار وموهبة ليتركه ينساب بنعومة على جسد المرأة العارضة ويمنحها أنوثة طاغية. ينزلق الثوب على الجسد براحة ومرونة ليضفي عليه متعة كبرى في التحرك، فيزيد من الإحساس بالتباهي والإطلالة الواثقة.

مصممو الأزياء، فنانون وخبراء تسويق، يعلمون جيدا أن طاقة العارضة تكمن في جمالها، لأن العارضة المتألقة يمكنها أن تقنعك بجمال أي منتوج مهما كان عاديا. فكل الملابس والأزياء تصبح جذابة على الجسد الجميل. فقد تهب المرء وهم النجومية وإغراء لا يقاوم، لأن غرام الصورة الخارجية يضيع المعنى الداخلي. إن ذلك الوجه الصبوح المفعم بالسؤال، تلك النظرة الحادة المملوءة بالأسرار، ذلك الجبين اللامع، تلك الشفتين المزمتين، تلك الاستدارة الحائرة باتجاه عدسات التصوير وأنوار الكاميرات، تلك الألوان الصارخة في إغرائها، تبحث عن لحظة انفجار على ذلك القد المياس لإثارة الاهتمام ولفت الأنظار، تستدعيك لشراء ذلك اللباس. لا لشيء إلا لأن مصمم الأزياء، ذلك الفنان المجهول، قد قدر أن يجعل من الجسد ورشة عمل، لأنه يعلم علم اليقين: أن الموضة مسرح العين.

تجديد ملابس الأطفال تكثيف دلالي للرؤية الجمالية الخاصة بالوالدين

إن التجميل صنعة وحرفة جمالية تعمل على مزج الألوان بدربة فنان لتبدو الوجوه ساطعة ومشرقة، لهذا حين تقف المرأة أمام المرآة تبدو كزهرة دوار الشمس، تحلم بطلعة تؤرخ لملامحها في سجلات الجمال. ولذلك الغرض يزهد المصمم في خيوط وألوان المطرزات على الألبسة ليزيدها أبهة وجمالا. فالمنظر الخارجي لا يخلو من الذوق والفن لأنه يعكس سلوكيات وطموحات تعتري الإنسان للتعبير عن فتنة الغموض. فلا غرابة إذا تحولت الأفراح العربية إلى مهرجانات أزياء ومبارزات أناقة تتمثل في محاولات إبراز المكانة الاجتماعية والمادية أو التفرد والتميز أو النضارة والجمال. ألا يرفعك لباسك قبل جلوسك؟

لقد اختلفت حساسية الشعوب تجاه الألوان وتباين دلالاتها ورموزها، فتطوع الفنانون في ترجمتها وتفكيكها، وربطوها بقائمة طويلة من الدلالات. فصار اللون الأزرق يهدئ الأعصاب ويزيل التوتر، والأخضر يوحي بالرخاء والخير والنعيم والمحبة، والأحمر يسبب الإثارة والانفعال العاطفي وحرارة الأحاسيس، ليتبين بأن الألوان تعكس شخصية الإنسان وتعبر عن صفاته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتفصح عن انطباعاته. وتمنح الإنسان الحداثي وهم الانتماء إلى العصر ومسايرة الركب الحضاري وموجة العصر. لتكبله بالسلع التي تزيد عن حاجاته ولتقول للاهثين وراءها: أنتم أحرار في اختيار أغلالكم... فتعالوا إلى حيث النكهة.

مع ظهور الموضة، خرجت المرأة في الغرب من صورة الحريم لتجد نفسها محشورة بين طاولات الروليت وأسعار البورصة وصالونات التجميل وعروض الأزياء. فأزياء الصيف تكاد تكون في مجملها وكأنها خرجت على وجه السرعة من غرف النوم وأزياء الشتاء، هربت في معظمها من الأدغال والغابات المتوحشة تستمد ألوانها من الأشجار والنباتات.

أما الجمال المتوحش فيجمع بين العفوية وهندسة الفوضى، فهو ينتمي إلى موجة ما بعد الحداثة التي تكره تسريحات الشعر المرتبة والأنيقة، وتفضل الخصلات المتمردة التي تتطاير حول الوجه من دون اكترات وترتيب، خصلات تلتف حول الوجه الجميل أو تتهدل على الكتفين، هذه هي إطلالة الشعر الغجري الجديدة التي تعطي المظهر الكثيف المملوء بالمحبة والحيوية، والذي يحاول المصمم من خلالها أن يبرز شخصية ذات ملامح صلبة، هي موضة الشعر الأجعد المتموج، فهو يبدو رومانسيا وجذابا ويتيح خيارات واسعة من الملابس الأنيقة للرجل ويجعله يبدو في ذروة بهائه. أما النساء فيقمن بتسريحات شعرهن على شكل ضفيرات رفيعة، ويولينه عناية خاصة ذات جودة استثنائية توهمهن بامتلاك خصوصية معينة، خصلات شعر تبدو حرة وطليقة لكنها تحت المراقبة والعناية الفائقة. هكذا تحولت النساء في الغرب إلى عارضات أزياء يتصدرن الإعلانات المروجة لمستحضرات التجميل وسفيرات معتمدات لدور العطور وصيحات الموضة.

لقد عرفت علاقة الإنسان بالجسد تحولات عميقة بفعل التقلبات التي شهدتها منظومة القيم، حتى أصبح الجسد مادة للاستهلاك وموضوع اهتماماتنا. فهو رمز الذات وشعارها وكاشف أسرارها، ليخرج الجسد مع فنون الموضة من دائرة التابوهات المحرمة، وينخرط في المنظومة الفنية ليجعلها تعيشه وتقوم بخدمته ويأخذ أبعادا جديدة خارج المنظومة الاقتصادية، ليس فقط كقوة للعمل، بل كرأسمال يحتاج إلى تدبير واستثمار يدفع صاحبه إلى تبوؤ مكانة اجتماعية تدر عليه شيئا من الحظوة والنفوذ.

ولعل الوشم والنقش أو الثقب على الجسد (piercing) هي جملة من العلاقات التي تحدد علاقاتنا بالجسد. لقد كان صاحب الوشم ينعت بالبدائي والمتوحش، المتمرد على القيم الحضارية من طرف الإنسان الأبيض الذي كان يريد فرض التميز والتفوق

”

الموضة عالم محفوف بالأسرار يتطلب منا حشد الحواس للوقوف على اللمسات اللونية الكامنة في المخزون البصري والروحي

“

الموضة ضربت أوساط الشباب لتربطهم برياحها المتقلبة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

”

تحولت النساء في الغرب إلى عارضات أزياء يتصدرن الإعلانات المروجة لمستحضرات التجميل وسفيرات معتمدات لدور العطور وصيحات الموضة

“

الحضاري، ومع ظهور حركات التمرد على مظاهر الثورة الصناعية والمجتمع الاستهلاكي في الغرب حيث قلبت موجة (Hippisme) كراهية المجتمع إلى كراهية الجسد، بحيث لم يعد الوشم قيمة جمالية بل رمزا للتمرد لتُدمج هذه الموجة قسرا في المجتمع الاستهلاكي كنمط جديد للعيش لمسخها واحتوائها من طرف منظومة الموضة في مجتمع المشهد، لأن الكتابة على الجسد أصبحت مشهدا من المشاهد.

الموضة شكل من أشكال التواصل، أو ثقب الإبرة الذي يحيك المقاييس الجسدية والجمالية والفنية بدلالات إيحائية، تجعل من المرأة ذلك الجسد الذي تنهشه النظرات وتنشده الملامسات وتتطلع إليه الرغبات. فالموضة هي تلك المرأة الناعمة التي نلامس من خلالها ملامح الصورة الشبقية للمرأة جسدا وشهوات ورغبات وغرائز، تسلط عليها الموضة كاميرا شرهة وتنفث في نارها دعاية مسعورة.

الموضة عالم لا يقدر المرأة إلا إذا كانت تتميز بأعلى درجات الجمال والكمال الجسماني، عالم يحارب كل امرأة افتقدت هذه المقومات. يقول علي حرب متحدثا عن فن الرقص: «إن هذا الفن يشهد هو الآخر تفجيرا للبنى القديمة التي كانت تحكم علاقة المرء بجسده على نحو يتيح بناء قدرات هي أشبه بالخوارق، وكأن الجسد مطالب بأن يتجاوز نفسه».

الموجة نفسها ستضرب بعمق في أوساط المجتمع الأمريكي، وتتمظهر في شكل قبائل متمردة من الشباب اختارت الوشم كتعبير، سرعان ما سارعت منظومة الموضة عبر تجار الصالونات لتسويق هذه الظاهرة، وطمسها وسط مجموعة من الأقراط والسلاسل والإكسسوارات المختلفة المتعلقة بالظاهرة، وربطها بدور الخياطة الراقية التي روجت لفكرة الجسد غير المكتمل، الذي يحتاج إلى إضافات جديدة تخص أسلوب كل شخص في النظر إلى جسده وحسب حاجياته، لتلقفها في الأخير قنوات الموضة والإشهار والسينما، وتجعل منها أسلوبا في العيش لإثبات الذات والانتماء إلى وسط معين، تغير بموجبه علاقاتنا بالعالم أوتؤرخ للحظة من ذكرياتنا أو منعطفنا من تطورالشخصية وتقلباتها لتصبح علاقاتنا بالجسد علاقة أنطولوجية، علاقة عائمة تتقلب مع رياح الموضة. وفي هذا الصدد يقول رولان بارت: «إننا لا نشتري أحذية بل نشتري أقداما جديدة»، ولا «نشتري العطر بل نشتري حالات إغراء»، ولا «نشتري سيارة بل نشتري وضعا اجتماعيا».

إن كوجيتو الموضة لا يكمن إلا عند الإنسان ذي البعد الواحد الذي بشر به هاربرت ماركيوز «أنا استهلك إذن أنا موجود» ◆

أحدثت الثورة التكنولوجية تغييرا كبيرا في مفهوم المكان والزمان، فأصبح العالم أشبه بـ «القرية الصغيرة»، فلم تعد عملية تدفق المعلومات صعبة أو معقدة كما كان في الماضي، ولم تعد تحتاج الوسائل باهظة الثمن إلى وقت طويل للوصول بهذه المعلومات إلى شريحة كبيرة من الجمهور المتلقي، ومن أبرز هذه الوسائل شبكة الإنترنت التي يزيد انتشارها يوما بعد يوم، ليصبح انتشار المعلومة والحصول عليها من الأمور الهينة على الباحث أو القارئ والمهتم.

تختصر الزمان وتتجاوز المكان

مجلات فنية عبر شبكة الإنترنت

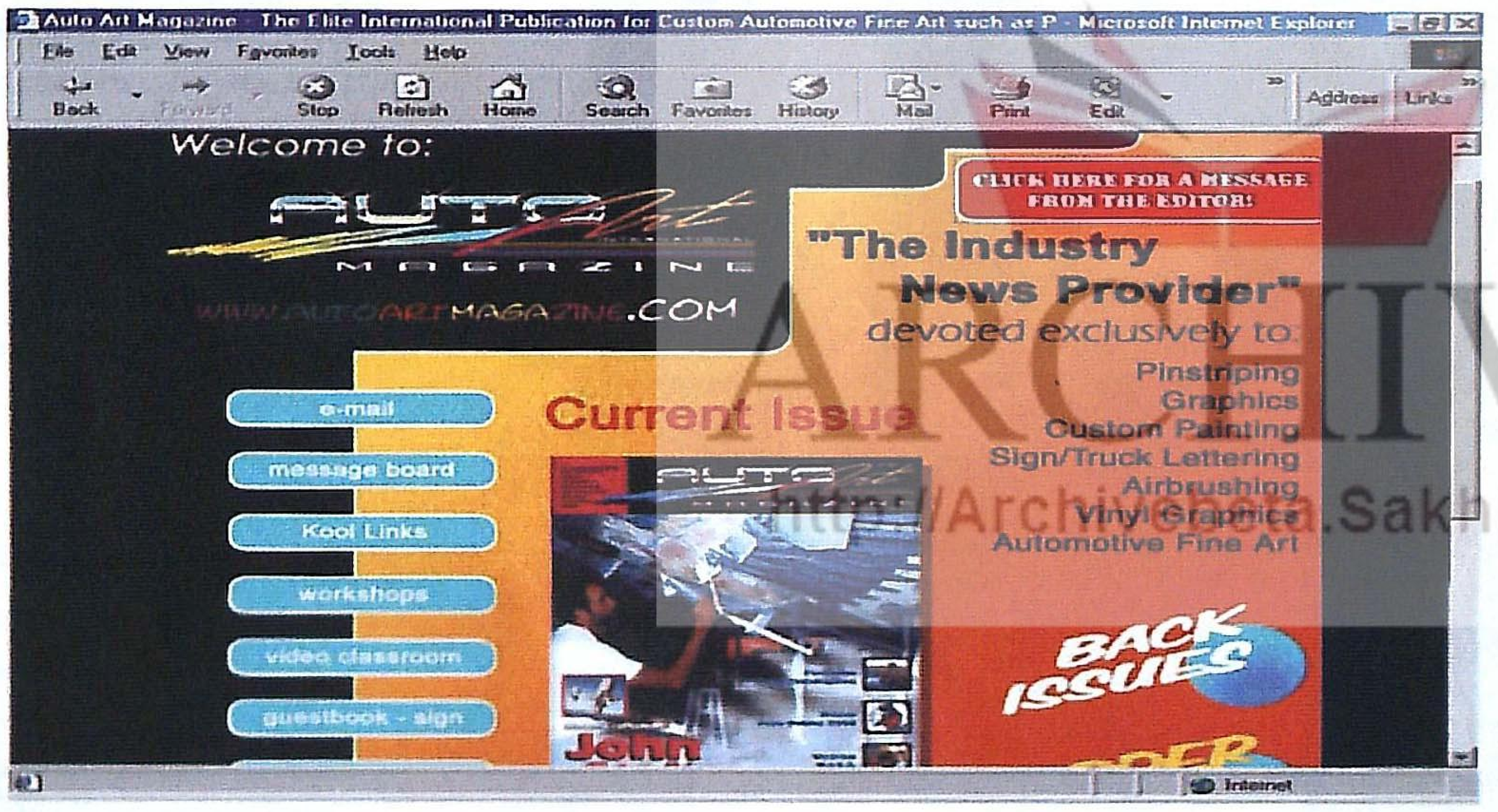
«المجلة الإلكترونية» وسيلة إعلامية لا تختلف عن المجلة في مفهومها العادي إلا من حيث الشكل وأسلوب التصفح، فإن كنا قد اعتدنا على المجلة بأنها تتكون من مجموعة من الصفحات الورقية الملموسة، المتنوعة الموضوعات في مجال واحد أو مجالات عدة، فإن المجلة الإلكترونية تتضمن هي الأخرى صفحات متعددة بألوان زاهية وتصاميم متنوعة، لكن يجري تصفحها من خلال التحرك بمؤشر الفأرة (mouse) من صفحة إلى أخرى، بالطبع ليس هذا هو الاختلاف الوحيد، فلكل نوع مميزاته وعيوبه، إلا أن أكثر ما يميز

إعداد هبة الغريب - الكويت

المجلة الإلكترونية هو ما يميز معظم الخدمات المقدمة عبر الإنترنت، باختصار المكان والزمان، حيث يمكنك أن تطلّع على مجلة محلية أو غير محلية أجنبية أو عربية، وفي مختلف المجالات التي تفضلها، إضافة إلى إمكان الحصول على الأعداد السابقة للمجلة التي تكون متاحة للقارىء في معظم الأحوال.

بعض هذه المجلات تكون مطبوعة ومطروحة للقراء وأضيفت إلى شبكة الإنترنت، لتزيد من انتشارها إلى أكبر قدر من الجمهور، وبعضها الآخر تكون إلكترونية فقط.

وفيما يلي بعض المجلات الإلكترونية الفنية المتاحة عبر شبكة الإنترنت، وهي ليست الوحيدة لكنها تمثل نماذج مختلفة من المجلات الإلكترونية.



مجلة أوتو آرت ماجازين

Auto Art magazine

www.autoartmgazine.com.hk

مجلة أجنبية متخصصة في الفن التشكيلي، وتقدم أحدث الوسائل والأدوات المستخدمة التي يحتاجها الفنان في هذا المجال، وتركز على فن التلوين الهوائي (Airprushing)، إضافة إلى بعض الأساليب الفنية الأخرى، كما تعرض أحدث الأدوات و المواد والخامات الفنية، عوضا عن خدمة الدروس التعليمية التي تقدمها المجلة من خلال ورش العمل المصورة والفيديو التعليمي للتقنيات الفنية المختلفة.

مجلة فيلم ميوزيك ماجازين

Film Music Magazine

http://www.filmmusicmag.com

مجلة أجنبية تخصصت في موسيقى أفلام السينما والتلفزيون الأجنبية، فبالإضافة إلى المعلومات التي يمكن أن تقدمها عن هذه الموسيقى، فإنها توفر محرك بحث للوصول إليها والاستماع إليها.

كما تتيح المجلة العديد من قنوات الإذاعة المتخصصة في الموسيقى التي يمكن الاستماع إليها من خلالها، هذا وتقدم أيضا رزنامة لأهم الأحداث والأنشطة الموسيقية المهمة. وللمهتمين بالموسيقى ومحبيها يمكنهم قراءة العديد من المقالات النقدية والتحليلية الخاصة بالموسيقى.

مجلة التشكيلي

www.altshkeely.com

مجلة عربية تختص بكل ما يتعلق بالتشكيل والفنون، وتحتوي على العديد من الأبواب ذات الصلة بتخصصها، كل باب يحتوي على مجموعة كبيرة من الموضوعات التابعة لتصنيف الباب، والأبواب هي: الفن وما حوله، قراءات، متاحف عالمية، فنون عربية وعالمية، حوار وراي، القاموس التشكيلي، فن العمارة، التشكيل الكويتي، ورقة من حياة فنان، كتاب في سطور ومواقع تشكيلية.

تعتبر هذه المجلة من المجلات المتخصصة، وهي تصدر منذ عامين على شبكة الإنترنت فقط، وجميع حقوقها محفوظة للفنان التشكيلي الكويتي حميد خزعل.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مجلة أقلام

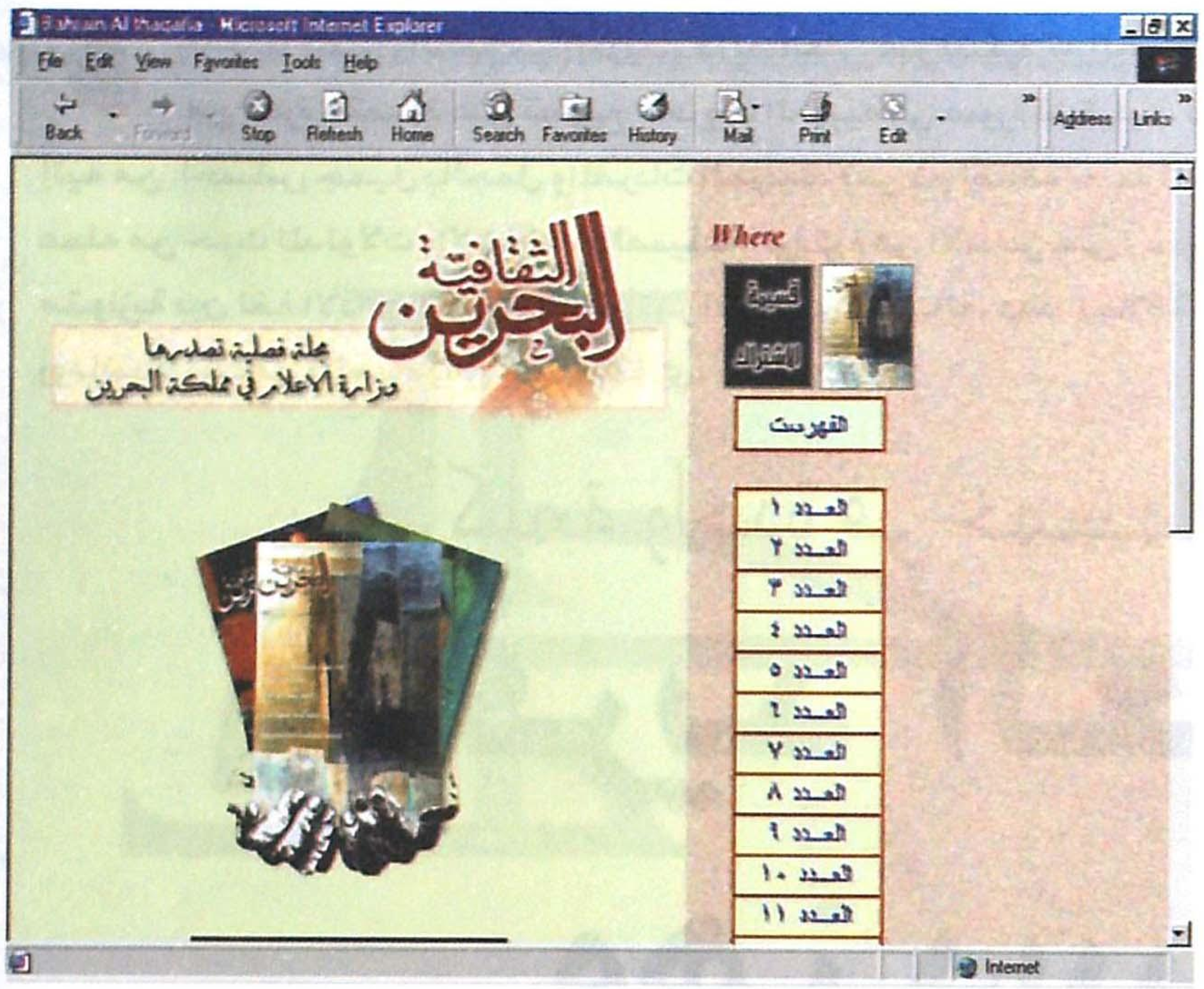
www.aklaam.com/topleft.htm

«مجلة عربية ثقافية -غير ربحية- شاملة ومتنوعة تصدر شهريا على شبكة الإنترنت من فلسطين، صدر العدد الأول في الأول من ديسمبر عام ٢٠٠٠ بجهود فردية وتمويل ذاتي». تحتوي على العديد من الموضوعات الثقافية مثل واحة الإبداع الذي يندرج من خلاله كل من القصائد، القصص، الفن التشكيلي، إضافة إلى الأخبار الثقافية، والمنتديات الثقافية التي تنظمها المجلة والمشاركات الأدبية المتنوعة، كما يتوافر العديد من الخدمات الثقافية من خلال المجلة مثل المكتبة التي تتيح مجموعة مختارة من الكتب في مجالات متعددة يستطيع القارئ حفظها.

مجلة التصوير الضوئي

http://www.foto-master.com

مجلة عربية متخصصة في التصوير الفوتوغرافي، تصدر على شبكة الإنترنت وتهتم بكل ما يتعلق بالتصوير الفوتوغرافي، يستفيد منها الهاوي والمحترف في مجال التصوير الفوتوغرافي، فمن خلال هذه المجلة يمكن للمهتم أن يجد العديد من المعلومات عن التصوير الفوتوغرافي، مثل الأسس العلمية له والمعدات اللازمة، التقنيات الحديثة المتوافرة. إضافة إلى ذلك فإنه يمكن التجول في معارض لفنانين مختلفين، كما يمكن الوصول إلى العديد من المواقع المتخصصة في المجال نفسه والتعرف على العديد من أندية وجمعيات التصوير الفوتوغرافي العربية.



مجلة البحرين الثقافية

www.al-thaqafia.com

مجلة عربية فصلية تصدرها وزارة الإعلام في مملكة البحرين، تهتم بالموضوعات الثقافية الجادة، وهي كما ذكر في تعريفها «ليست أكاديمية متخصصة ولكنها تجوب جميع محطات المعرفة والإبداع».

إضافة إلى إصدارها الاعتيادي، فإنها توفر أعدادها السابقة على شبكة الإنترنت من خلال عنوانها.

مجلة فوتوجرافيك

Photographic

www.Photographic.com

مجلة فنية أجنبية متخصصة في فن التصوير الفوتوغرافي، وتهتم بكل ما يتعلق به، تحتوي على العديد من الموضوعات التي تهم الهواة والمحترفين، يمكن من خلالها التعرف على أحدث التقنيات الخاصة بالتصوير الفوتوغرافي، وشراؤها من خلال الإنترنت، تقدم المجلة العديد من عناوين الإنترنت المتعلقة بالموضوع ذاته، إضافة إلى المعارض الفنية الفوتوغرافية.

وتمكن المجلة المتصفح من الحصول على أعدادها السابقة أو الاطلاع عليها.

إن المجلات الإلكترونية كثيرة ومتعددة المجالات، وقد أصبحت متوافرة بمختلف اللغات، والمتصفح لها سيلاحظ مدى سهولة الحصول على المعلومات أو الانتقال من موضوع إلى آخر، والخدمات التي تقدمها، مثل محركات بحث وإمكان الاطلاع على الأعداد السابقة، أو الربط بعناوين على الشبكة في الموضوع ذاته.

ليست هذه دعوة لمحاربة قراءة المجلات التي اعتدنا عليها، فلها طابعها ورونقها الخاص، لكن الوقت والتطور التكنولوجي أتاحا أساليب مختلفة لاكتساب المعلومات التي أصبحت أكثر تدفقا.

يأخذنا الفنان التشكيلي الكويتي فريد العلي عبر تشكيلاته الخطية، في رحلة قوامها التصوف، والإحساس الجميل بسحر الخط العربي، بما يمتلكه من قدرة متميزة على تطويع الحروف العربية في صورة تشكيلية، تشي بنبوغ هذا الفنان الذي يرسم من خلال منظومة فنية سليمة، تؤكد ما توصل إليه من إحساس جميل بالجمل والمفردات العربية، ومن ثم إضافة حسه الفني إليها، وذلك حينما تتوجه فكرته إلى ابتكار رؤى تشكيلية جديدة، يخص بها عمله من حيث المدلولات والإشارات، والصياغة المرتكزة في الأساس على رسم المعنى الذي يعتمل فيما بين الكلمات التي يخطها على اللوحة، وإيجاد علاقات متوازية بين لغة الأداء التشكيلي والتأثير البصري لأعماله، هذه العلاقة تؤدي إلى تعميق الصلة الوجدانية بين المتلقي واللوحة المعروضة أمامه، بحس رومانتيكي ينبض بالحياة والتدفق الشعوري.

كلمة واحدة في خمسمائة لوحة!

فريد العلي وهندسة الخط التشكيلي

الكويت - مدحت علام

قبل الحديث عن تجربة فريد العلي في رسم ٥٠٠ لوحة - استخدم فيها كلمة واحدة هي محمد «صلى الله عليه وسلم» - يتعين علينا استعراض تجاربه السابقة مع الألوان والخط العربي، التي بدأها مع أول معرض أقامه في نادي الرازي الصيفي وكان عمره وقتها ١٤ سنة، والذي كان عبارة عن خطوط تشكيلية، طوّع فيها الخط العربي بأساليب مختلفة، مستخدما الزخرفة وكسر الزجاج، وقطع الخشب، والألوان الزيتية والزنك المخلوط وتفريغ الورق وغيرها، ثم توالت بعد ذلك أعماله التشكيلية ومن ثم الخطية.

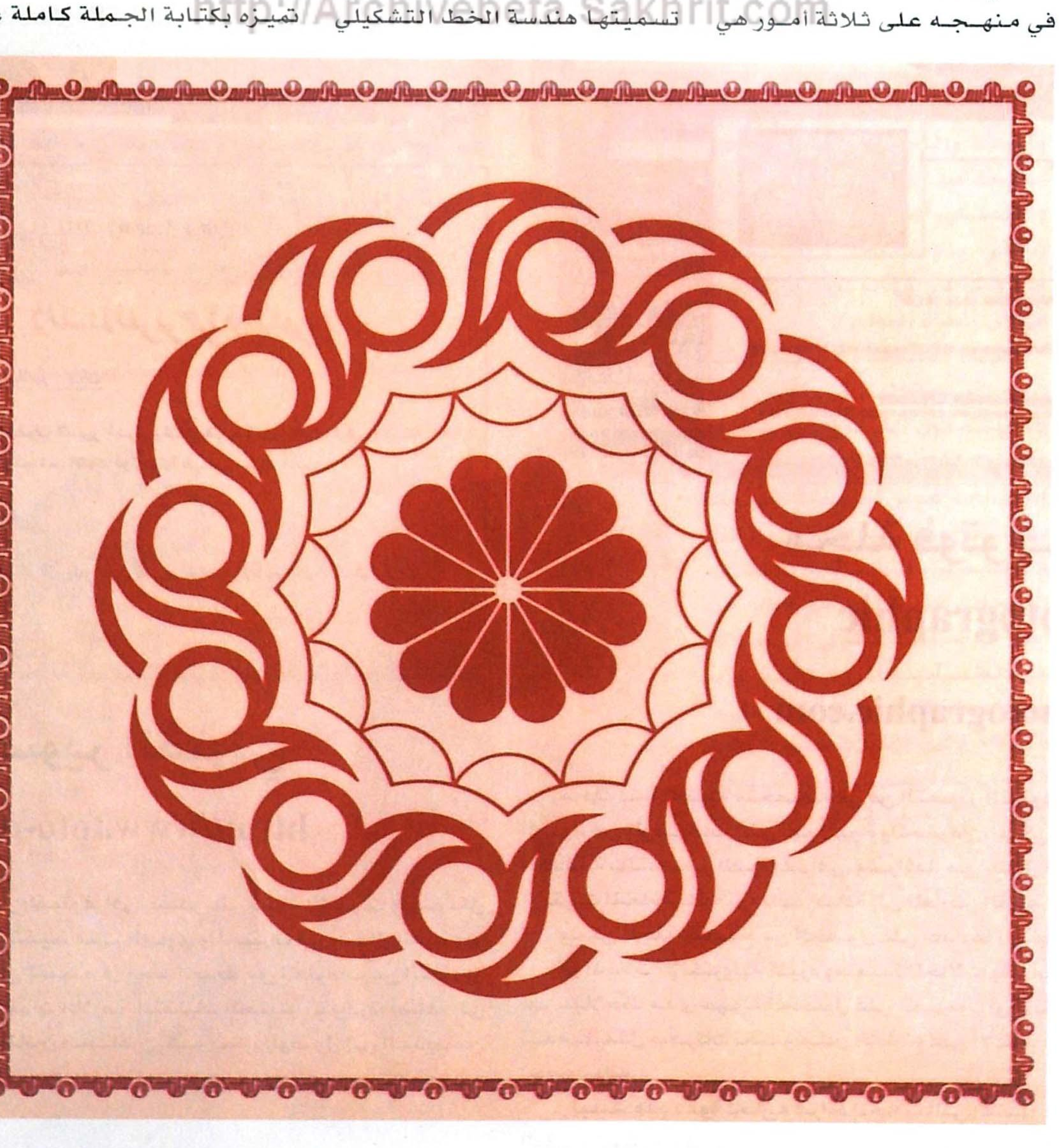
وكان العلي في بدايته التشكيلية مقلدا جيدا لرسم الخطوط العربية الكلاسيكية، وفي الوقت نفسه باحثا عن كل ما هو متميز وممتع، فوجد أن الخط الكوفي وكذلك الديواني فيهما من السعة، والمرونة، ما يحقق له الجمع بين الخط والتشكيل، لذا فقد عكف على دراستهما والإلمام بكل ما يتعلق بهما من جماليات وجاذبية، وأنماط، وحينما أحس بأن الرسم بالخطوط الحرة لا يرضي طموحه، اتجه إلى رسم هذه الخطوط من خلال التعبير عن المعنى الذي يتخلل الجمل، سواء كانت آيات قرآنية أو أبيات شعرية أو أمثالا وغيرها، وعندما وجد أن المتلقي ينجذب إلى مثل هذه الصياغة التي تجمع بين الخط والتشكيل، اتجه إلى التعامل مع الخط بتحريكه بطريقة صحيحة، ومقروءة، وتوظيفه بما يتناسب مع الفن التشكيلي، في تجانس يحقق الإثراء الفكري والروحي للمتلقي.

كما كان لتخصصه في الهندسة المعمارية الدور الأكثر أهمية في إيجاد خصوصية فنية له، لإبراز جماليات الخط، والبعد الثالث للوحة المسطحة، ومن ثم تجسيد الزخرفة الإسلامية بتراثها الطويل، مع إضافة الخط الكوفي إليها، لذا فقد ارتكز العلي في منهجه على ثلاثة أمور هي «الخط، الهندسة، التشكيل» كي يبتكر رؤية خاصة به يمكن تسميتها هندسة الخط التشكيلي أو الخط التشكيلي الهندسي، أو تشكيل الخط الهندسي، فالعلي ليس حروفيا بالمعنى التقليدي، إذ إنه يختلف عن الخطاطين الموجودين في الساحة، من حيث تميزه بكتابة الجملة كاملة غير منقوصة أو مقطعة، للحصول على معنى شامل وواضح لها، بالإضافة إلى أساليبه الخاصة المشتملة على التركيبات المأخوذة من الخطوط العربية مثل الكوفي والديواني وغيرهما.

تواصلت مشاركات العلي الفنية من خلال المسابقات وتصميم الشعارات و«البوسترات» للمؤتمرات والوزارات والهيئات، وجمعيات النفع العام وغيرها، كي تجد أعماله مكانها في المساجد الحديثة في الكويت والخليج ومصر والهند، وإيران، والصين وغيرها، بالإضافة إلى أن بعض المدارس العربية اتخذ من طريقته في كتابة لفظ الجلالة «الله» مادة تُدرس في مناهج الخط العربي.

وقد جاءت فكرة تشكيل لفظ الجلالة عند العلي من خلال تجميعه لما يقارب ٩٩ شكلا لهذا اللفظ من لوحاته العديدة، وضمها في معرض متكامل أقامه في عام ١٩٩٧، وكان لصداه الأثر الكبير في أن يلحق هذا النجاح بآخر يحقق له الأهداف التي يرغب في الوصول إليها، لعل من أهمها استنهاض الخط العربي الذي يعد إحدى ركائز الفن الإسلامي، وتطويع إمكاناته المتنوعة لإبراز قوته وقيمته ومرونته، ومن ثم محاولة تطويره، والوصول به إلى العالمية المنشودة، واستخدام هذه التشكيلات في مناهج دراسية تضيف الكثير إلى طلاب العلم بعد أن يضع الخبراء المادة الأكاديمية والمنهجية لها.

ثم تكونت الفكرة في رسم كلمة محمد «صلى الله عليه وسلم» في صور وأشكال متعددة، كي يقرر رسم ٥٠٠ لوحة مختلفة، معتمدا على ما لهذا الاسم من الصفات والمعاني والخصائص التي لا تقدر، وبالبحث في الكتب



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

توصل إلى ٤٣٤ صفة واسم للرسول الكريم، ولكن طموحه يتطلع إلى ٥٠٠ لوحة!، لذا فقد استعان ببعض التشكيلات، وأخذ منها الدوائر والمثمنات وأشكال أخرى بلغت عددا كبيرا لم يحقق له ما يتمناه، وقتها وجد أن الخط العربي ينقسم إلى خطين «حاد ولين»، هما أساس كل الأساليب الخطية. وعلى هذا الأساس فقد قسم لوحاته إلى خطوط حادة ذات زوايا وأخرى لينة لا تحتوي على زوايا، بالإضافة إلى استفادته من الزخارف النباتية التي تميزت بها الفنون الإسلامية القديمة، مثل أوراق الأشجار والزهور والأغصان وغيرها. وقد برمج جهاز الكمبيوتر لديه على هذه التشكيلات ثم بحث عن أشكال أخرى في هذا السياق، ومن ثم انتقل إلى الخطوط الحادة، عن طريق تصميم «اسكتشات» بالقلم الرصاص والفرجار وأقلام الحبر والمسطرة، وقوالب الدائرة، والشكل البيضاوي وغيرها، أي أن البداية كانت يدوية كي ينتقل بعد ذلك إلى الكمبيوتر، وحينما وجد أن من خصائص الخط العربي تكرار الوحدة الزخرفية «مثل الربع والنصف الذي يطلق عليهما التعاكس بالإضافة إلى المثمن والمسدس» استخدمها في عمل تكوينات متكررة، ولكي يستشعر المتلقي أن هناك تغييرا في رسم الكلمة، فقد وجد أن فكرة الانتقال من لون إلى آخر هي أسلم طريقة لكسر حدة التكرار، فبينما لم يتمكن من استخدام أكثر من لونين «الأبيض والأسود» في رسمه لكلمة لفظ الجلالة، نظرا إلى روحانيتها، فإنه في كلمة «محمد» عليه الصلاة والسلام، استطاع أن ينتقل بين الألوان تبعا لصفات وخصائص الرسول الكريم، وكانت الألوان ناصعة قوية، مأخوذة في الأساس من ألوان الفنون الإسلامية القديمة والحديثة معا.

واستفاد فريد العلي من الكمبيوتر في إنجاز عمله بالسرعة المطلوبة، حيث إن الأصل هو من تصميمه اليدوي، ولكن تقطيعه ونسخه فكانا عن طريق الكمبيوتر الذي وفر له الوقت الكثير، فبدلا من الوقت الذي قد يستغرقه في تقطيع وتفريغ الإسكتش والذي قد يصل إلى ساعة أو أكثر، فإن الكمبيوتر ينجز هذا العمل في أقل من نصف دقيقة، بالإضافة إلى قدرة هذا الجهاز الحديث على تقديم عمل متجانس من كل النواحي، إمكان حفظه على الأسطوانات المغنطة (C.D.).

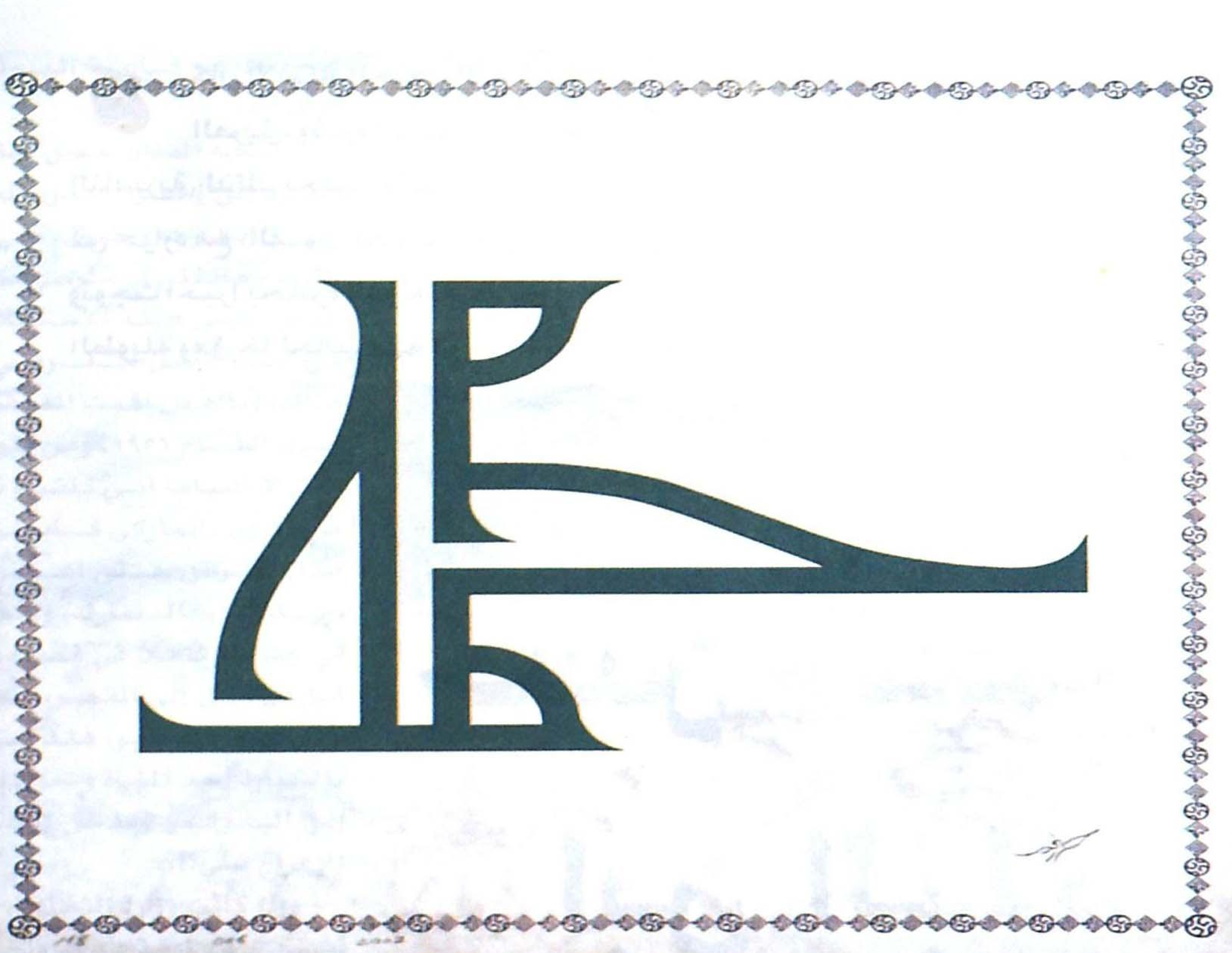
وعلى هذا الأساس حقق العلي طموحه في الحصول على ٥٠٠ لوحة استخدم في رسمها كلمة واحدة، تنوعت واختلفت بحيث يصعب على المتلقي العثور على واحدة تشبه الأخرى. وهذا الانجاز الفخم والمتميز لم يتحقق إلا من خلال تعدد الأشكال والتصاميم التي اعتمدها الفنان في رسوماته. وكأنه يجنح إلى نسيان التصميم الأول عندما يبدأ في الذي يليه. فتكونت رؤية متنوعة، أسهمت في هذه التعددية اللافتة للنظر.

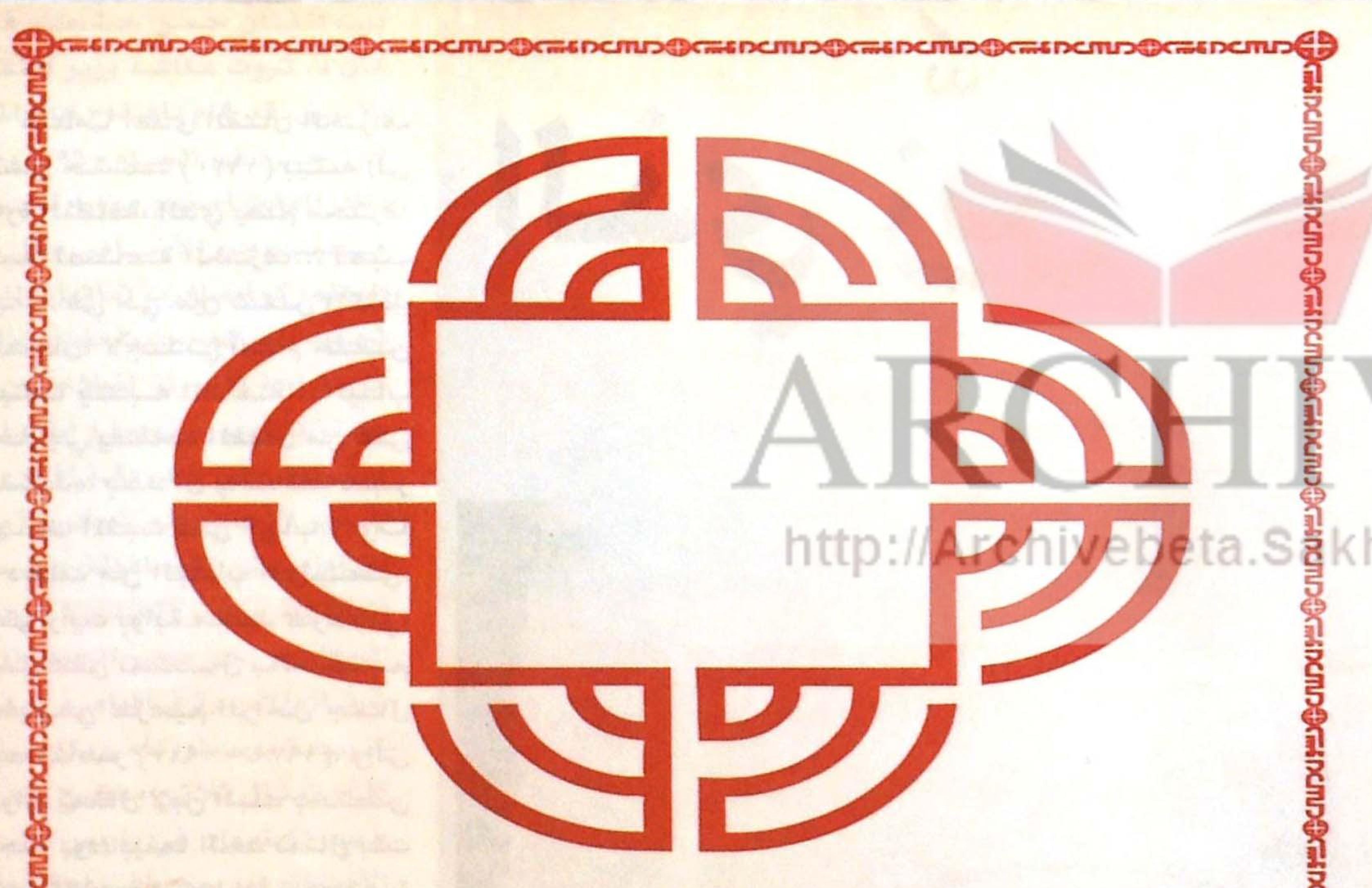
ثم كان معرضه الذي اختار له توقيت شهر رمضان الماضي ليقسمه إلى جزأين الأول أقامه في الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية، وقدم فيها الخطوط الحادة في أربع مجموعات «الكوفي المربع، والمثلث، والمربع المختلط بأشكال هندسية أخرى»، والمعرض الثاني أقامه في صالة الفنون بضاحية عبدالسلام وقدم فيه ست مجموعات بين الخطوط الحادة والأخرى اللينة باللون الرمادي، والشكل المثمن باللون البنفسجي، والسداسي الوردي، والمربع التريكواز، والدائري، ثم الشكل ربع الدائري.

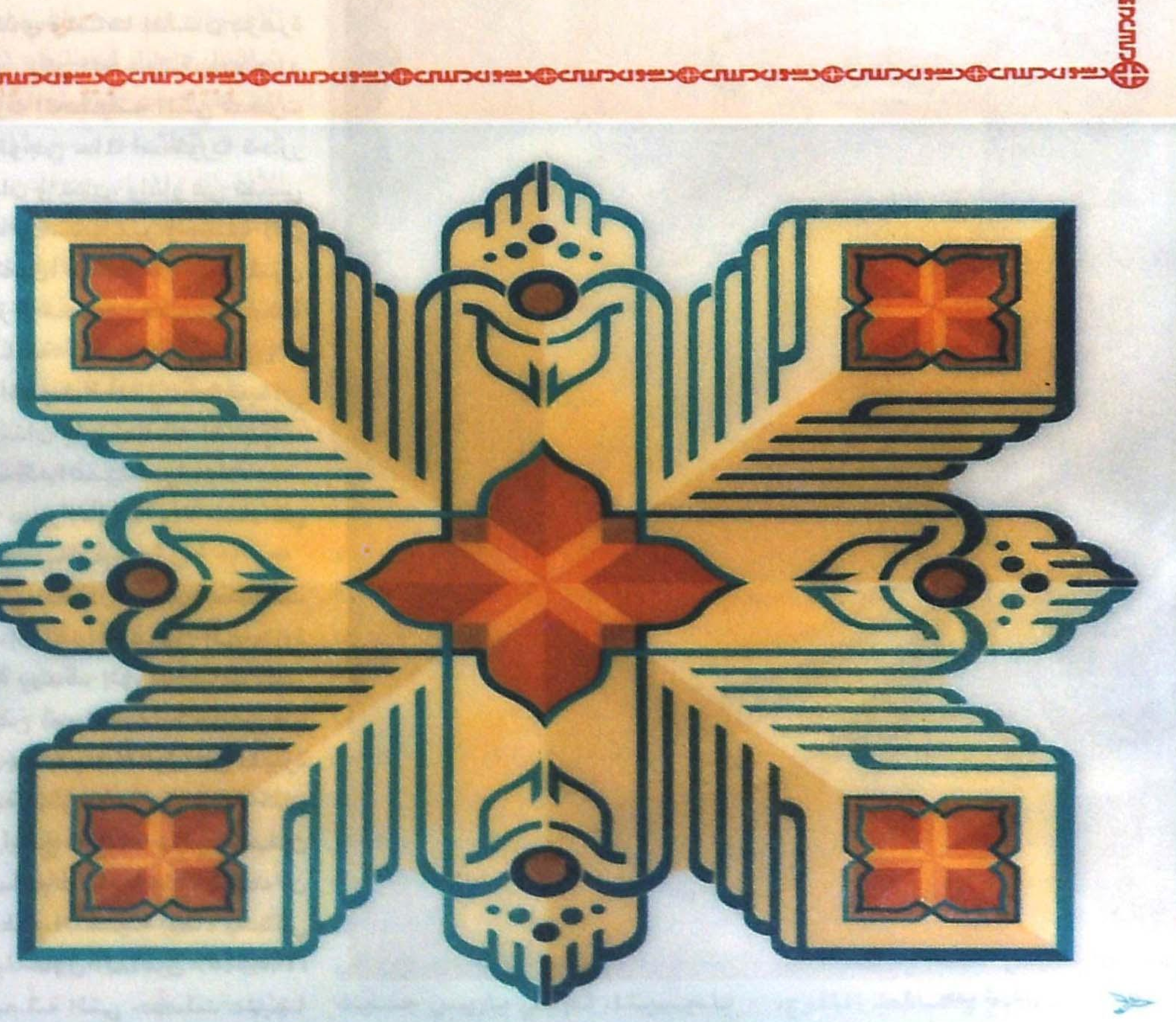
وكانت الدقة المنهجية في هذه الأعمال تشي بقدرة العلي على الأداء الفني العالي، واستشراف رؤى جديدة للخط العربي، تؤكد على ما توصل إليه الفن التشكيلي الكويتي في مجال الخط العربي من تطور وانتشار، لما لأعماله من استخدامات في الحرف اليدوية والصناعات المعمارية والسيراميك، والذهب والفضة والنحاس وغيرها، وإمكان استخدامها في المساجد والبيوت والأنصاب التذكارية، وكمنهج دراسي، بالإضافة إلى إمكان طباعته في كتاب لزيادة الفائدة في كل أنحاء العالم.

هكذا استطاع فريد العلي إثراء الساحة الفنية بمنجز جمع فيه بين الخط والتشكيل والهندسة، بأسلوب مرن وجذاب، وصياغة غير تقليدية اتسمت بالثراء، والتنوع في الدلالات والأحاسيس، متخذا من التصوف الروحاني منهجا دار في فلكه من أجل الوصول بالمتلقي إلى حالة من الطمأنينة الروحانية عند مشاهدته لاسم «محمد» عليه السلام، وقد اتحدت فيه الرؤية البصرية الجميلة مع تعددية الأشكال والأنماط الخطية والهندسية ومن ثم التشكيلية.

وإن السبق في إنجاز هذا العمل المتفرد هو حليف العلي، وعلامة فارقة في تاريخه الفني، الذي يطمح إلى أن يكمل مشواره من خلال اختيار جملة أو كلمة أخرى ليدور في عالمها البديع، وربما تكون «البسملة» هي غايته المقبلة، بعدما تحقق لمعرضه الأخير من نجاح وانتشار واسعين ◆







ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان الابتكار الخزفي النحتي لخامة «البورسلين» الذي توصل إليه الفنان حسن حشمت، معبرا عن روح مصر الشعبية، سواء بماضيها الفرعوني العريق، وقدرة أبنائها على صناعة الأعمال الخالدة، أو بحاضرها المتطلع إلى واقع جديد، في وقت كانت تقيم دعائم نهضتها الحديثة خلال الفترة الناصرية. لذلك دخلت تماثيل «ابن البلد» و«بنت النيل» و«الفلاحة» و«الأم»... آلاف البيوت في مصر والعالم.

في حواره مع «الفنون» يكشف حسن حشمت عن رحلة كفاح طويلة مع الحياة والفن، والخامة التي بهرت العالم وجعلته صاحب أول تمثال بورسلين في العالم، وتوجت أخيرا بجائزة الدولة التقديرية لعام ٢٠٠٠، وها هو يهدي منزله ومعمله إلى وزارة الثقافة المصرية لتجعلهما متحفا ومزارا، شاهدا على هذه الرحلة الطويلة ومؤرخا لجانب مهم من جوانب الفن المصري الحديث.

صاحب أول تمثال بورسلين في العالم

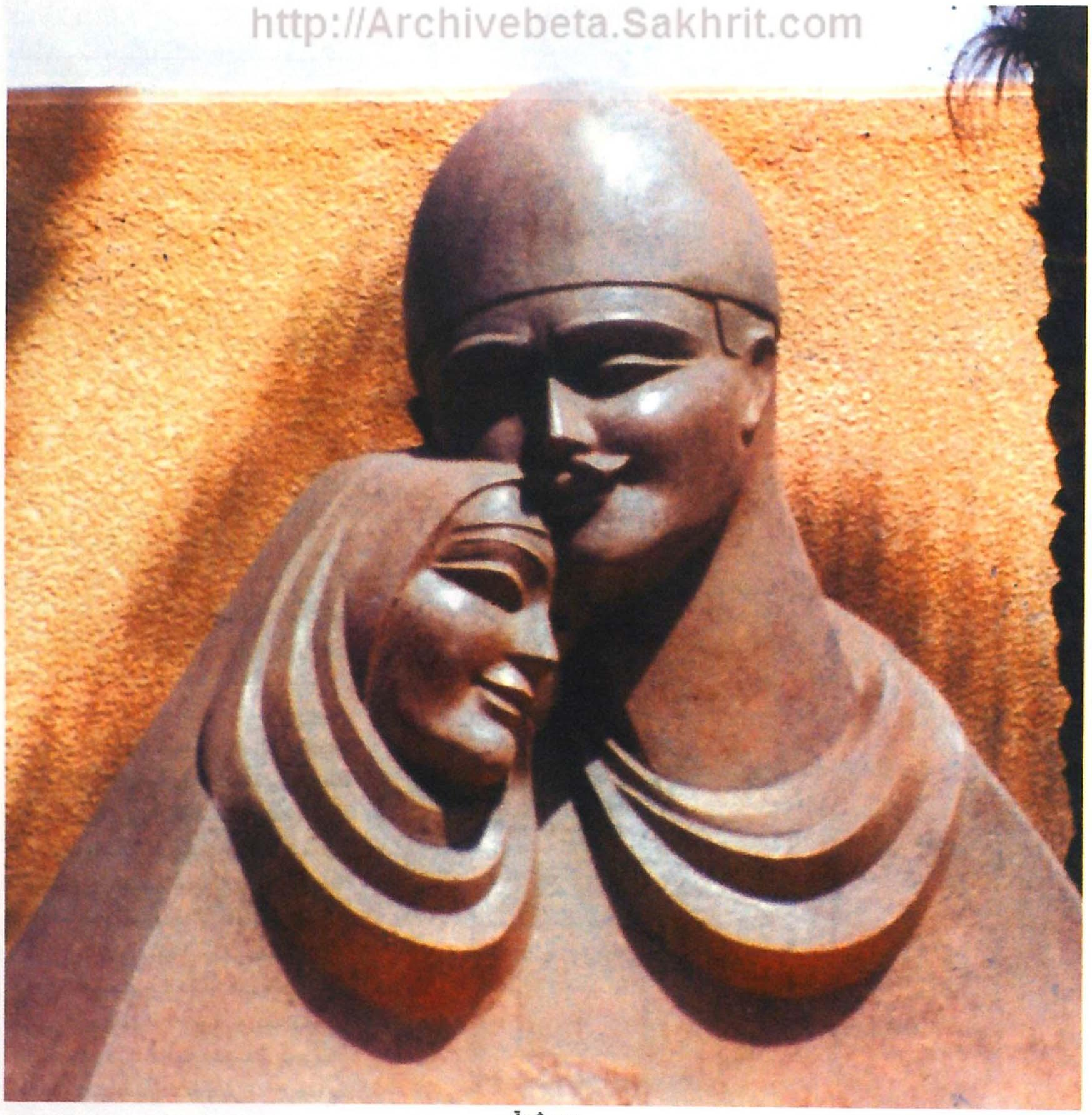
حسن حشمت.. ابن البلد الذي زيَّن العواصم

سيد هويدي - مصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندما أهدى الفنان الخزاف حسن حشمت (١٩٢٠) بيته إلى وزارة الثقافة، الذي يضم محترفا فنيا لصناعة الخزف... ذهبت إليه... في حي عين شمس المكتظ بالسكان، لأجدني أمام حصن فيما يشبه القلعة... الباب الخارجي يفتحه الفنان من على مقعده، بعد أن يحدثك عبر الهاتف المثبت على الباب... وما إن دخلت من الباب الرئيسي، حتى رأيت بوابة معبد فرعوني، تطل على تمثال بالحجم الطبيعي للزعيم الراحل جمال عبدالناصر (١٩١٧ - ١٩٧٠)، وإلى جواره تمثال لابن البلد يحتضن زوجته بود، بينما اتخذ تمثال بنت النيل الذي وشاها الفنان بزهرة اللوتس... ركن الحديقة، وبمجرد أن اجتزت الحديقة التي شعرت فيها بولوجي عالما أسطوريا تحرر من الزمان والمكان، وأثار في نفسي شجونا و مشاعر وحنينا إلى ماض جميل، دخلت من باب المنزل لأرى منزلا مصريا بسيطا، غاية في البساطة، فجدران الصالون أو حجرة المعيشة التي استقبلني فيها الفنان بابتسامته المعهودة، وقفشاته الساخرة اللاذعة، تحتضن صور الأولاد، والأحفاد في جميع مناسباتهم.

بادرني الفنان حسن حشمت بقوله «إن إهداء بيتي إلى وزارة الثقافة، يهدف إلى الحفاظ على حرفة وفن تميزت بهما مصر، في زمن تبحث فيه الدول عن الميزة النسبية التي تميزها، فقد كنت أول من أنتج تمثالا بالبورسلين في العالم عام ١٩٥٩، بعد أن تعلمت هذه التقنية أثناء بعثتي في ألمانيا خلال العامين ٥٧، ١٩٥٨، تلك البعثة التي حصلت عليها



حب شرقي

من خلال إعلان، أحد شروطه إجادة اللغة الألمانية، التي تعلمتها خلال شهر ونصف، مما دعا المستشار الثقافي الألماني د. كرامر إلى التعجب... بل تفوقت على ١٥ من زملائي تقدموا لهذه البعثة، وما إن وصلت إلى ألمانيا، حتى اندمجت مع زملاء الدراسة، وتوصلت إلى إنتاج التمثال المصري بالبورسلين، فما كان من الألمان إلا أن اقتنوا كل أعمالي عندما أقمت معرضا لها، وأشادت كبريات الصحف الألمانية بالتجربة».

وعن البدايات الأولى يقول «بدايتي ترجع إلى شاطئ الترعة في العياط، إحدى قرى الصعيد، حيث اتخذت من الطمي أول خامة للتشكيل، وتأملت كثيرا صفحة النيل الزرقاء ا لصافية ورأيت النساء أثناء نزولهن إلى الماء بغرض غسل أغراضهن. ثم التحقت بمدرسة الفنون التطبيقية، وكان عمري وقتها ١١ عاما، وهناك ا لتقيت معلمي وأستاذي الفنان سعيد الصدر (١٩٠٩ - ١٩٨٩)، رائد فن الخزف الذي تعلمنا منه حب العمل والفن، فقد كان يصحبنا مرة كل أسبوع إلى المتحف المصري، ثم المتحف الإسلامي، ثم القبطي، و منه تعلمت كل شيء، فقد كان يقول: اكتشف أخطاءك بنفسك حتى تعرف أسرار الفرن والحرق».

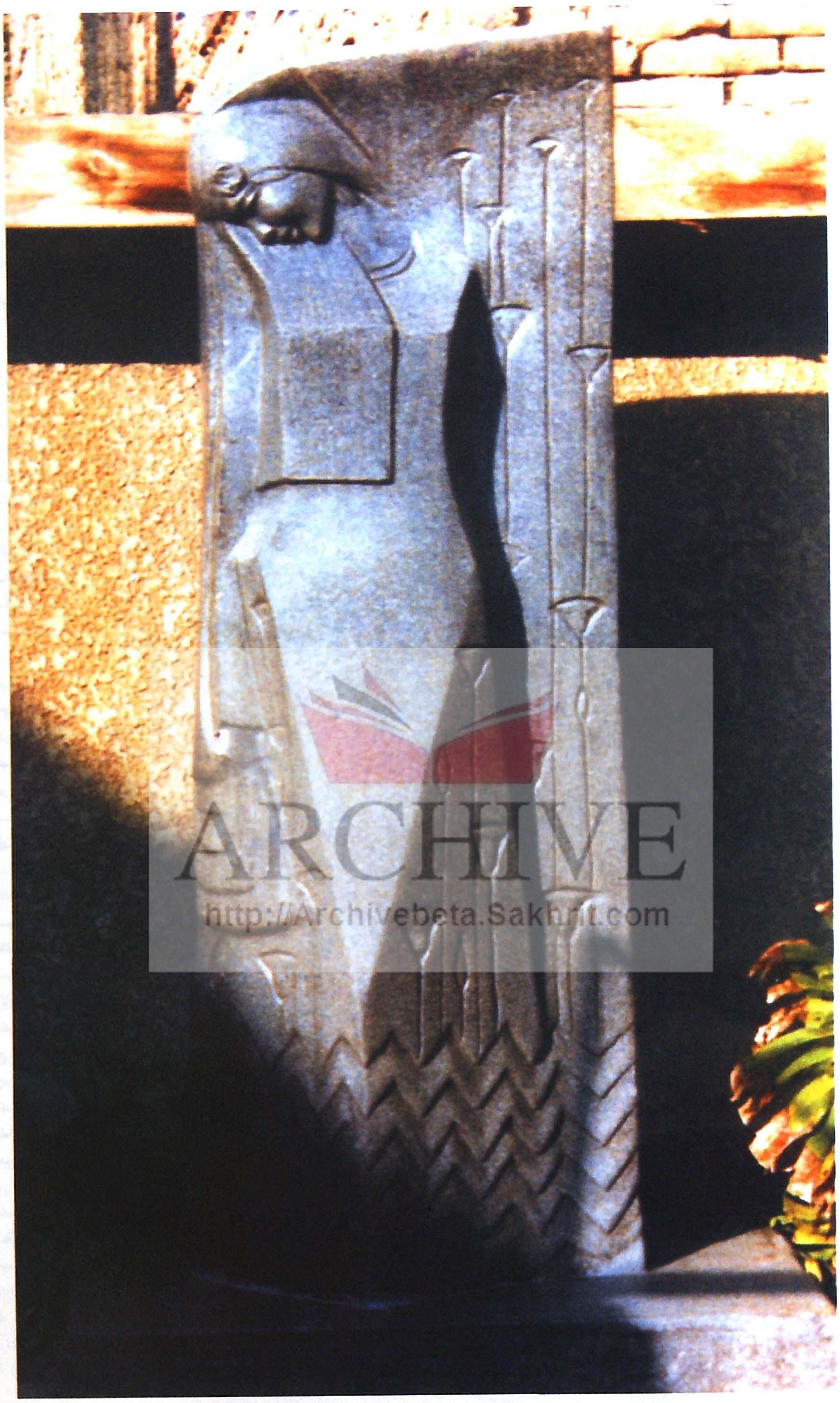
بعد العودة من البعثة عمل حسن حشمت مدرسا للرسم بمدرسة محمد فريد الثانوية، لكن أثناء عمله بالمدرسة استدعاه د. ثروت عكاشة وزير الثقافة مستغربا من عزوفه عن الفن الذي تعلمه في مصر وألمانيا، وساعده على شراء متطلباته

الفنية، بل رتب له بعثة للتبادل الثقافي مع سوريا عام ١٩٦٠ أثناء الوحدة وهي الرحلة التي أقام خلالها معرضين أحدهما في دمشق والآخر في حلب.

ويرجع سر تميز إبداعات حسن حشمت إلى أنه تجاوز السائد والمألوف لدى أقرانه من الخزافين الذين كرسوا حياتهم لصناعة الآنية والأطباق سواء للاستخدام النفعي أو حتى الجمالي، واختار التعبير الجمالي بخامة الطين لأغراض وقيم جديدة، فقام بإنتاج أعمال تصوير بالخزف، ولجأ إلى تقنيات الخزف لعمل تشكيلات نحتية، وأقام التماثيل بالأحجام الكبيرة من هذه الخامة الرقيقة الطيعة، إلا أنها تعطي مظهرا قويا، صلبا غنيا بالتأثيرات سواء اللونية التي يحدثها الطلاء المعدني المعالج بالنار أو المستويات المتعددة من بارز وغائر.

أما عن هذا البيت الذي تستعد وزارة الثقافة لتحويله إلى متحف ومزار، ومحترف يقوم بتدريب النشء... فيروي الفنان حسن حشمت قصته... فيقول: «كنت أقطن في «عزبة النخل» - أحد أحياء القاهرة - وأنتج أعمالي الخزفية في المنزل، ثم أضعها في «عربة يد»، وأجرها حتى الفرن الذي يقع في الحقل، فقد كانت المنطقة غير مأهولة... لذلك كانت عملية حرق الخزف شاقة ومضنية، فقد بدأت مشواري بفرن صنعته بنفسي من برميل صاج بطنته بالطوب وعملت بيت النار، وقبة، يعني «فرنا بدائيا جدا»، وكنت أجلب الطين الذي عشقته من منطقة مصر القديمة (العتيقة)، وظلت الظروف على هذا المنوال حتى عام ١٩٥٩، فأشار عليَّ د. ثروت عكاشة بهذا البيت الذي نتحدث فيه الآن، ودفعت في إيجاره ثمانية عشر جنيها شهريا، في الوقت الذي كان راتبي ثلاثين جنيها، وما أن تسلمت المنزل، حتى سكنت في الدور العلوي وجعلت الفرن في الطابق الأرضي، وأنتجت أول تمثال في هذا المكان للملكة مصر«نفرتيتي»، برؤية جديدة وبخامة البورسلين، وذهبت به إلى د. ثروت عكاشة، الذي قال: «إنه عمل مصري صميم».

ويتطلع حسن حشمت عبر النافذة إلى عربات المترو التي توقفت في محطة عين شمس الغربية، في الوقت الذي حجب فيه النخيل جانبا من المشهد... ويقول: «كانت صدمة كبيرة واجهتني في بداية حياتي العملية عندما تراجع الكاتب الإنجليزي عن التعاقد الذي كان قد أبرمه معي لتوريد آلاف من الأطباق الخزف، بعد ان كنت قد أنجزتها، بل لم يكتفوا بذلك، فقد شوهوا الإنتاج كله، حتى لا أستفيد منه!!، وهي الفترة التي لم أجد فيها أي مورد للإنفاق على أسرتي... لكن ما إن قامت ثورة يوليو... حتى افتتح لي الرئيس محمد نجيب أول معارضي، كما دعاني الزعيم جمال عبدالناصر إلى مكتبه، وطلب مني مجموعة من أعمالي لإهدائها، إلى زعماء الدول، وهو الطلب الذي تكرر كثيرا، وبدل حالتي المادية، فقد كانت الرئاسة تحتفي بإنتاجي من البورسلين».



بنت النيل

مهرجان الشباب الدولي في بولندا، كان أول محطة أوروبية للفنان بعد ألمانيا التي ابتعث إليها، وفي وارسو عرض أعماله مع مجموعة من الفنانين، أمثال «منير كنعان»، «يوسف فرنسيس»، «ممدوح عمار»، وعن هذه الرحلة يقول: لقد توافدت الجماهير لمشاهدة الفن المصري، على رغم المطر والصقيع وتساقط الثلوج، وذلك في العام ١٩٥٥، واستمر المعرض بنجاح كبير لمدة عشرة أيام، وهو ما دفعني بعد ذلك إلى تكرار العرض في العواصم الأوروبية، بل لقد جوبت بسيارتي ومعي أعمالي، فعرضت في فينسيا، ثم فيريوس باليونان، ومنها إلى إنجلترا، فالسويد، والنرويج، ثم ألمانيا، وأقمت معرضا في هولندا بدعوة من شخصية سياسية، تلاه معرض في بلجيكا، ثم في باريس حيث عرضت في قاعة اليونسكو الكبرى».

ويتجه الفنان حسن حشمت بنظره إلى إحدى الصور المعلقة على الجدار... ويقول: «في هذه الأثناء هاتفني د. مرسي سعد الدين رئيس هيئة الاستعلامات من لندن لأنقل معرضي إلى هناك، وبالفعل أقمت المعرض في لندن العام ١٩٥٦. ومن المواقف التي لا أنساها أنني تلقيت دعوة من بارون دانماركي قابلني في هذا المعرض حتى أعرض في «روسكيلده» بالدنمارك، وخصص لي جناحا كاملا في قصره، لكن قبل أن أصل إلى القصر، كنت قد ارتكبت حادثة سير، فقد صدمت بالسيارة أحد المشاة وتحول الأمر إلى البوليس وتدخل البارون للإفراج عني!!».

وإذا كانت وزارة الثقافة، الآن، تستعد لإعادة تجديد وتحديث بيت الفنان حسن حشمت، فقد كان د. ثروت عكاشة وزير الثقافة الأسبق، قد قام بافتتاح هذا المكان لأول مرة في العام ١٩٦٠، ومنذ ذلك الوقت أصبح مزارا لضيوف مصر من الأجانب وكل دول العالم، كما سافرت تماثيل الفنان تجوب العالم، حيث نفذ تمثالا من خامة البرونز لفلاحتين في بمالمر بالسويد، ويبلغ ارتفاعه مترين، وفي الغردقة أقام رمز البحر الأحمر من ثمانية أمتار أمام مبنى المحافظة، وجسد انطلاقة مصر الجديدة بميدان الجلاء في حي مصر الجديدة، أما تمثال الأسرة فأقامه بمدخل كنيسة بوسطن بأمريكا، بينما أقام تمثال ثلاثي منقرع بمدخل مصر للطيران في باريس (ميدان الأوبرا)، في حين أقام أربعة تماثيل داخل استاد ناصر في القاهرة، في الوقت الذي احتلت فيه تماثيله محطات مترو الأنفاق والميادين والمدن الجديدة كالعاشر من رمضان والمقطم.

أما لوحات الفنان حسن حشمت الحجرية فقد احتلت جدران أكاديمية ناصر العسكرية بمساحة ٣٠ مترا مربعا ومجمع الألمونيوم (٢٠ مترا) في نجع حمادي، ومسرح نادي الضباط في الزمالك (٣٠ مترا مربعا)، وهي عبارة عن لوحة خزفية كبيرة وذهبت لوحات أخرى إلى مكاتب مصر للطيران في كل من لاجوس، برلين الشرقية وجنيف، كما أهدى ثلاثة تماثيل حجرية ضخمة إلى شعوب وحكومات سيراليون، ورواندا والكنغوبراز افيل وأقيمت بالفعل في عواصم هذه الدول رمزا للصداقة مع شعوب أفريقيا...ولهذا فليس غريبا أن تسعى إليه جائزة الدولة التقديرية ويحصل عليها عام ٢٠٠٠ ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتمي الفنان التشكيلي الفرنسي ميشيل دي كازو إلى المبدعين الذين يعيشون التجربة الإبداعية كأفق للتفكير. تكشف عن ذلك تجربته المختلفة القائمة على إبعاد اللوحة عن الحائط من خلال توظيف وجهيها، ومن جهة أخرى كتاباتُه العميقة التي تسعى إلى بلورة رؤيا إبداعية تتجاوز الأجوبة الجاهزة لتبحث باستمرار عن إثارة مستمرة للأسئلة.

الفنان الفرنسي ميشيل دي كازو:

اخترت الفن لأمنح حياتي معنى

حسن الوزاني- المغرب

ولد ميشيل دي كازو سنة ١٩٥٦ في مدينة تولوز الفرنسية. تعلم التشكيل بشكل عصامي حتى حدود العشرين من عمره. انتقل إلى باريس سنة ١٩٨٠، حيث تابع تكوينه الفني وممارسته التشكيلية. ثم استأنف دراسته العليا في جامعة باريس I. بالإضافة إلى حضوره الدائم على مستوى معارضه الفردية والجماعية.

ويعتبر ميشيل دي كازو، أحد أهم منظري الفن التشكيلي بفرنسا. حيث جمعت نصوصه في ثلاثة كتب تعتبر مرجعا أساسيا لتيار فني جديد يتأسس على توظيف وجهي اللوحة الواحدة. فيما يلي حوار أجري معه.

خضت مجال التشكيل من خلال تجربة عصامية. كيف جئت إلى الفن؟

كنت مشدودا منذ مرحلة المراهقة إلى الحياة الطبيعية والعفوية البعيدة عن التعقيدات الاجتماعية. لم أفعل ذلك بهدف استفزازي، ولكن فقط لأن الحياة النمطية لم تكن تثيرني أبدا. ولم يفارقني هذا الإحساس خلال المراحل اللاحقة. غير أنني تعلمت فيما بعد أن أطبع تصرفاتي بما نصطلح عليه بـ «الواقعية». وقد مكنني وضعي الاجتماعي كفنان من التعبير عن وجودي الشخصي، ومن أن أعيش في الآن ذاته في إطار نظام اجتماعي معين. وبصيغة أخرى، لقد اخترتُ طريق الفن بغية منح معنى لحياتي. وفضلت أن يكون ذلك بشكل عصامي، وذلك مخافة أن أصاب بعدوى كل الأشكال الأكاديمية. بينما تأجل انفتاحي عليها إلى حين تمكني من خلق إبداع شخصي بامتياز. لقد حماني ذلك من نتائج اندفاع مفترض ارتبط برغبة عميقة في الرسم. وعلى الرغم من ذلك، كنت أحتفظ، خلال السبعينيات، بمسافة اختلاف إزاء بقية أصدقائي من التشكيليين.

تتوزع أعمالك الفنية ما بين السريالية التجريدية والتعبيرية وغيرهما. كيف استطعت تدبير هذا الانتقال؟

الحقيقة أنني إذا كنتُ قد ولجت مجال الرسم من خلال أعمالي السريالية، فإن لوحاتي الأولى كانت تجريدية في الأساس. بينما أميل الآن إلى الرسم التعبيري، وبذلك فأنا لا أسجن نفسي داخل شكل معين. وإذا كان تحديد طبيعة أعمالي هو مهمة غيري، من النقاد أو الجمهور، فإنني أستطيع أن أقول إن أسلوبي، بشكل عام، ليس واقعيا، وإن الصور التي تظهر في لوحاتي هي تجل لرؤى ذهنية أشبه تماما بأحلام اليقظة، حيث إن مواضيعي المفضلة ترتكز على ما هو ميتافيزيقي ومركزي. وأستند في ذلك على ثقافة مرجعية تأسست من أعمال جون فن إيك وباولو آسيلو وساندرو بوتسيلي وليونارد دافنشي وفرانسيسكو دي غويا ودولاكروا ووليام ترنير وفان جوخ وسالفادور دالي وماكس إرنست وغيرهم.

ميشيل دي كازو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتابع منذ سنوات أبحاثك على مستوى تيارك الفني المرتكز على توظيف وجهي اللوحة الواحدة في إطار ما اصطلحت عليه بـ «Rectoversion». كيف تحدد الملامح الكبرى لهذا المفهوم؟

أعتقد أنه يجب تمثل المصطلح الذي أشرت إليه حسب مفهومين. أحدهما اصطلاحي وآخر مرتبط بتوظيفه في إطار التيار الفني الذي أسعى إلى بلورة معالمه. فالمعنى الأول يحيل على المصطلح الذي اقترحته سنة ١٩٩١ للتعبير عن العملية التشكيلية التي كنت أمارسها، والتي كانت تقوم على رسم وجهي اللوحة الواحدة. وقد كتبت العديد من النصوص التي تحاول رسم قواعد هذا المفهوم. أما المعنى الثاني للمصطلح فيرتبط بالحركة التي تأسست خلال مارس من سنة ٢٠٠٢، التي تضم مجموعة من الفنانين الذين يتقاسمون أفكار وأسئلة التيار القائم على الاشتغال على وجهي اللوحة.

يميل إذن هذا المفهوم إلى تجاوز التمثل التقليدي للوحة. هل يعتبر ذلك امتدادا لاهتمامك بالنحت؟

بالتأكيد. يسعى المفهوم الذي أقترحه إلى تجاوز تمثل الرسم كنافذة مثبتة على حائط ما، كما هو الأمر بالنسبة إلى التصور المكرس منذ مرحلة النهضة. وبالنسبة إليّ شخصيا، أعتبر المنحوتات التي أنجزها الآن مستقلة بذاتها ولا تحيل بأي شكل من الأشكال على الرسومات الأخرى. وهو الأمر نفسه بالنسبة إلى لوحاتي ذات الوجهين، التي تحتفظ باستقلالها عن العمل المنحوت على الرغم من كون مشاهدتها تفرض جانبا من أدوات تلقي العمل المنحوت. ويرجع ذلك أساسا إلى الطابع المسطح لوجهي اللوحتين.

هل يفرض إذن، توزعُ اللوحة على وجهين قراءة متعددة لها؟

بل أكثر من ذلك. ثمة ثلاثة وجوه أو عناصر داخل اللوحة الواحدة. الأول يرتبط بما يراه المشاهد. ويهم الثاني الوجه الذي لا يستطيع المشاهد رؤيته. بينما يتجلى العنصر الثالث في الثغرات التي تشكلها فراغاتُ اللوحة، وذلك بشكل مشترك بين وجهيها. وتفترض قراءةُ اللوحة إذن تجاوزَ التصور الأحادي للوحة نحو بلورة تصور يستوعب تعدد مكوناتها.

أنت فنان تشكيلي ومنظر. هل يحتاج التشكيلي دائما إلى التنظير لتجربته؟

أعتقد أن الفنان التشكيلي ليس مجبرا نهائيا على التنظير لتجربته الإبداعية. حيث تشكل الصورة والمادة وسيلته الأساسية للتعبير وللتواصل. وبالنسبة إليّ شخصيا، أستطيع أن أؤكد أن اهتمامي بالتنظير لعملي لم يجر بشكل مفتعل ولا نتيجة قرار

الضريح السري

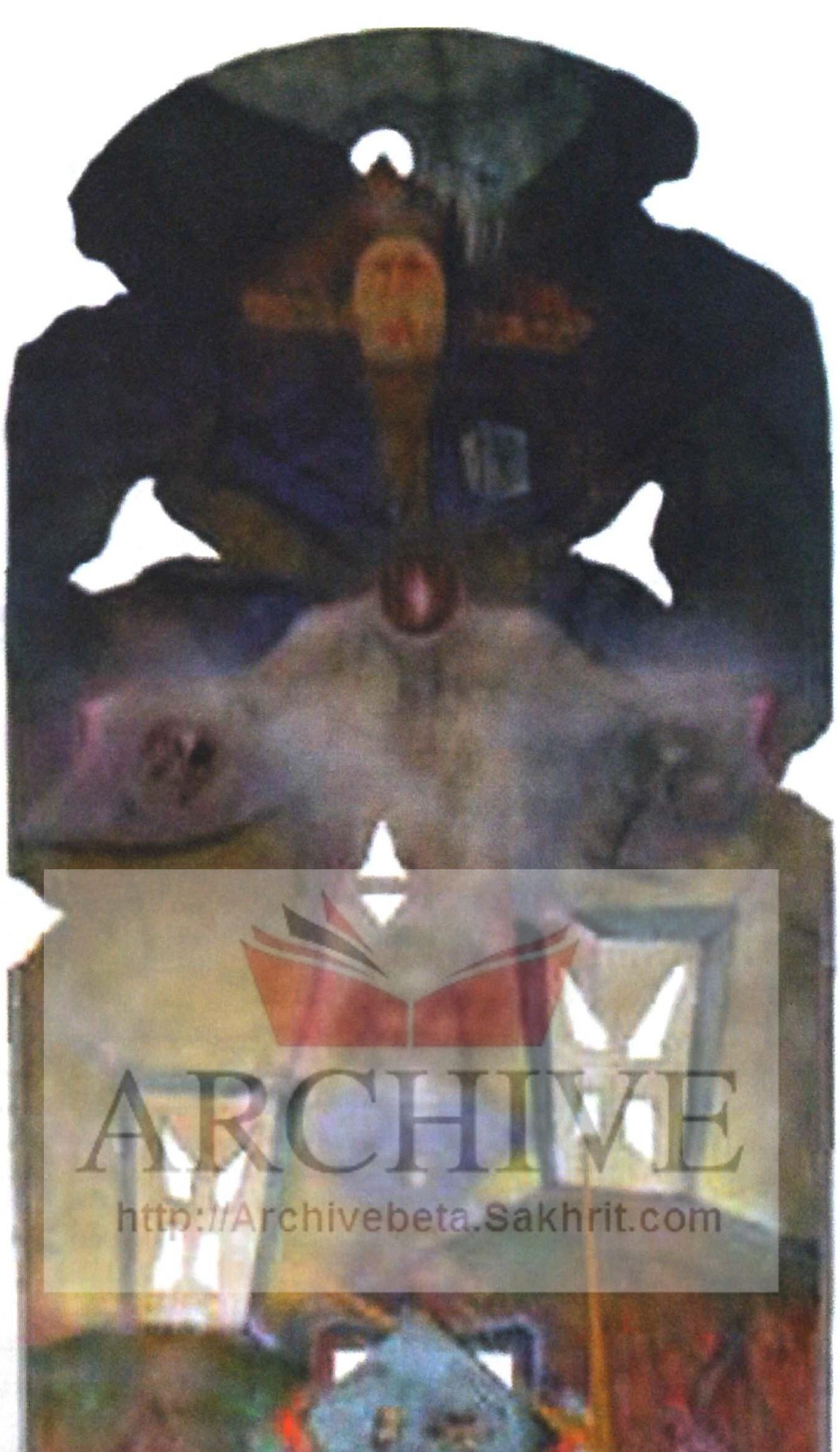
طارئ، بل كان ذلك عفويا وعاديا. حيث انبثقت هذه الرغبة في التنظير بعد سنوات تعلمي الأولى لتقنيات التشكيل وبعد قراءتي للعديد من أدبيات تاريخ الفنون. وأستحضر هنا مقولة للكاتب والإثنوغرافي الفرنسي ميشيل ليرس (١٩٠١-١٩٩٠) تنسجم بشكل كبير مع وضعي الشخصي: «هناك فنانون تشكيليون يمارسون عملهم الإبداعي من دون تفكير وهذا وضع أغلبهم. وهناك آخرون يفكرون قبل الشروع في عملهم. وهذا وضعٌ وسطٌ. وهناك أخيرا بعض الفنانين الذين يرسمون لكي يفكروا. والفن بالنسبة إلى هؤلاء هو طريقتهم في البحث وفي الحياة بالقرب من محيطهم، وفي بلوغ وعي أعمق بالآخرين وبالأشياء».

أين تنتهي إذن حدود ميشيل دي كازو المنظر داخل عمله الإبداعي؟

لقد دخلت مجال التشكيل من خلال تجربة عصامية بامتياز. قادني إلى ذلك عشقٌ عميق للألوان وللأشكال ولتجليات المادة. أما الوعي النظري فقد انبثق لاحقا. ولم يرتبط ذلك، كما قلت سابقا، بقرار ما بقدر ما كان نتيجة تراكم للأسئلة التي كانت تثيرها داخلي باستمرار رهانات التجربة. لقد بدأتُ في إبعاد اللوحة عن الحائط ولم أكن أدري حينها بأنني سأنتقل فيما بعد إلى تمثُل ذلك في إطار تجربة ستكون موضوعا لتأمل نظري أكثر عمقا. وبالطبع، لم يرتبط ذلك بمصادفة ما، بل بمسار طبيعي لتجربة تبحث عن نفسها باستمرار.

يعود تاريخ معرضك الأول إلى سنة ١٩٨٣. هل تشعر بعد مرور عشرين سنة عن هذا التاريخ بأنك استطعت بلوغ ما كنت تسعى إلى تحقيقه؟

الحقيقة أنني عشتُ تجربتي في التشكيل باعتبارها عملية بحث مستمر، وكانت كل مرحلة جزءا من مسار أكبر، يبدو لي الآن أشبه بسفر طويل امتد من مرحلة الفوضوية إلى المرحلة الروحية لتصل في النهاية إلى مرحلة تجربة «اللوحة ذات الوجهين» التي أعتبرها تتويجا لكل مراحل هذا السفر، وفي الوقت نفسه بداية لمرحلة جديدة تبحث عن أفق إبداعي مختلف. لقد اتسمت ممارستي الإبداعية بطابعها المتحرر. وإذا كنت أعتبر نفسي محظوظا بتحقيق ذلك، فإنني في الوقت نفسه لا أشعر بنوع من القناعة المطلقة. حيث احتفظتُ تجربتي الإبداعية بعلاماتها المضيئة كما بمناطق ضعفها. إنها



نافذة على القلب

تجربة اقتضت كثيرا من الجهد والإخلاص لصفاء الإبداع. وأشكر الله الذي منحني هاتين الصفتين الحاسمتين. وأستحضر هنا مقولة ماكس إرنست الشهيرة: «إن السنوات العصيبة بالنسبة إلى الرسام هي السبعون سنة الأولى». وإذا كنتُ غير مقتنع بتجربتي، فإن ذلك لا يعني أنني غير راض عنها. إنها كما هي. لم يكن أن تكون غير التجربة نفسها. ولدي قناعة شخصية بأن كل ما يجب أن يتحقق سيتحقق يوما ما، وبأن ما لا يجب أن يتحقق فهو لن يتحقق بالتأكيد. كما أشعر بأن اعتدالي قد جنبني كثيرا من العقبات. ويحيلني هذا الوضع على تمثل السينمائي الروسي أندري تركوفسكي لدور الفنان، حيث كتب أن «الفن المعاصر قد أخطأ طريقه حين استعاض عن بحثه المفترض عن معنى الحياة بتكريسه للفردانية المطلقة، بينما من المفترض أن يظل الفنان خادما أبديا لأنه مدين للموهبة التي منحتها له معجزة ما...».

لديك صداقات عربية عديدة. هل استطعت الاقتراب من بعض علامات الفن العربي؟

الحقيقة أنني أجد نفسي مشدودا إلى فن الخط العربي، وخصوصا بهاء خطوطه المنحرفة. كما تثيرني كثيرا خصوصيات النحت والفن المعماري العربيين المحتفظين بطابعهما المتميز، القائم على توظيف الفراغ بشكل يحتفظ بأكثر من دلالة. وخارج مجال الرسم والنحت، تثيرني باستمرار الموسيقى العربية وخصوصا امتداداتها داخل التجارب الموسيقية الأخرى كالفلامينكو الذي يحتفظ ببصمات عميقة لتأثير الموسيقى الموريسكية. يبقى أن لدي رغبة عميقة وصادقة في نسج صداقات وعلاقات تواصل مع الفنانين التشكيليين العرب، وأعتبر ذلك شرطا أساسا لفتح حوار متوازن يهم رهانات الإبداع وأسئلته الإنسانية المشتركة.

تمتد تجربتك إلى أكثر من خمس وعشرين سنة. أي العلامات يمكنك أن تستحضرها الآن؟

أستحضر ضرورة الصراخ والليل والعلاقة والمحو. وعبر ذلك الصدق الذي يقتضيه الصراخ ومواجهة الذات والتعبير عن المناطق الداخلية الدفينة. أستحضر أيضا لحظات الإلهام المقاوم لكل تجليات رتابة الحياة اليومية والفنية أحيانا ◆

جريدة الفنون
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

السيد رئيس تحرير جريدة الفنون «المحترم»

تحية طيبة وبعد، أرجو قبول اشتراكي في جريدة الفنون، وإرسالها على العنوان الموضح أدناه:

الاسم: ....

العنوان/ص. ب .... المدينة: .... الدولة: .... هاتف/العمل .... المنزل: ....

معلومات عن الاشتراك ومدته
☐ اشتراك جديد
☐ تجديد اشتراك
☐ سنة
☐ سنتان

قيمة الاشتراك
■ دولة الكويت: أفراد: ٨ د. ك — مؤسسات: ١٢ د.ك
■ الدول العربية: أفراد: ٢٤ دولارا أمريكيا — مؤسسات: ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي: أفراد: ٣٦ دولارا أمريكيا — مؤسسات: ٤٨ دولارا أمريكيا

نوع الاشتراك
☐ أفراد
☐ مؤسسات

ترسل القسيمة مرفقة بقيمة الاشتراك على العنوان التالي: جريدة الفنون
- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب -
ص.ب ٢٨٦١٣ - الصفاة الرمز البريدي ١٣١٤٧ - هاتف: ٢٤٢٠١٩٩ - ٠٠٩٦٥
- فاكس ٢٤٣١٥٩٤ - ٠٠٩٦٥

تصدر الشيكات باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

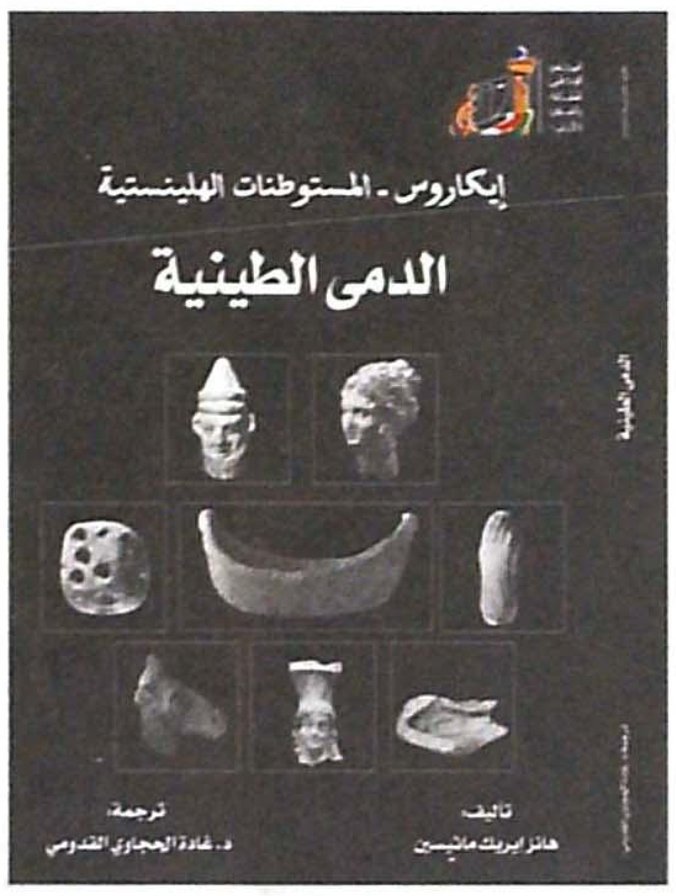
قسيمة اشتراك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«إيكاروس - المستوطنات الهلينستية - الدمى الطينية»... هذا هو اسم الكتاب الذي ألفه باللغة الإنجليزية: هانز إيريك ماتيسين وترجمته إلى العربية الدكتورة غادة الحجاوي القدومي.
والكتاب - كما هو واضح من عنوانه - متخصص في التعريف بالآثار واللقى المكتشفة في الكويت، لا سيما في جزيرة «فيلكا - إيكاروس الخليج العربي»، إلى جانب أنه يرصد جانبا من نتائج التنقيبات الأثرية التي قامت بها البعثة الدنماركية في فيلكا في الفترة ١٩٥٨ - ١٩٦٣م.

الدمى الطينية دليل الحضارة في الكويت

الكويت - السيد المخزنجي



غلاف الكتاب

يقع الكتاب في حوالى ٢٢٠ صفحة من القطع المتوسط. ويضم ثلاثة أجزاء رئيسية (كاتالوجات) وهي: كاتالوج الجزء الأول - الطابع الشرقي. ويعنى بالحديث عن «دمى الطين المحروق»، وكاتالوج الجزء الثاني - الطابع الإغريقي، ثم كاتالوج الجزء الثالث. ويتناول «شقافات يصعب وصفها وتصنيفها»، «نرد وحجارة للألعاب».

ويوضح هانز إيريك ماثيسين، مؤلف الكتاب، أنه عثر على الدمى والقوالب المصنوعة من الطين المحروق الموجودة بكتابه هذا، فيما بين العامين (١٩٥٨ - ١٩٦٢) في جزيرة فيلكا -FAIL KA، وهي نفسها جزيرة «إيكاروس» -IKA ROS الأثرية الواقعة في الخليج العربي ضمن حدود الكويت، والتي أسفرت التنقيبات الأثرية فيها عن وجود ١٢٩ قطعة من الطين المحروق، معظمها على قدر كبير من التكسر والتهشم.

وتعتبر قطعة الطين المحروق هذه، والمصنفة على أنها شرقية الطابع من الطرز التي كانت موجودة في الشرق قبل وصول الإغريق إلى هذه المنطقة، في النصف الثاني من القرن الرابع ق.م، وقد تأثرت بعض هذه الطرز بالفن الإغريقي طيلة هذا العصر.

في الجزء الأول «كاتالوج المجموعة ذات الطابع الشرقي» يوضح المؤلف أن ثمة شبها بين الدمى المصنوعة من الطين المحروق الذي يجمع في تفاصيله بين فرسان مدينة سوسة المشكلة باليد، وبين فرسان النوع الأول الموجود في فيلكا، إذ يفترض أن الأخيرة - على الأرجح - صنعت في سوسة، وأن تماثيل فرسان مسجدي سليمان الصغيرة مستوردة أيضا من سوسة SUSA.

ولكنه استثنى من ذلك «الجمل» (الرقم ٦٥)، وتماثيل الرجال الجالسين، إذ إنها صنعت محليا أي في فيلكا، كما أنها تنتمي إلى الطابع الفرثي -PAR THIAN) (نسبة إلى بلاد فارس). أما دمى النساء العاريات والتي عثر في فيلكا على ٢٤ تمثالا صغيرا منها، فيرى المؤلف أنه من الصعب الجزم فيما إذا كانت تلك التماثيل تصور إنسانا أم آلهة، إذ لم يقتصر وجود التماثيل الصغيرة هذه على حرم المعابد والبيوت، وإنما وجدت أيضا في القبور. كما أن استخدامها في عبادات مختلفة يجعل من إعطائها اسما معينا أمرا مستحيلا. وإن كانت آرتميس ARTEMIS على ما يبدو هي الآلهة الرئيسية في إيكاروس، والتي من الممكن أن يكون للدمى الطينية علاقة بعبادتها في تلك الجزيرة أي فيلكا (ص ٣٢ من الكتاب).

يتحدث المؤلف بعد ذلك عن «نماذج قوارب» مصنوعة من الدمى الطينية، فيشير إلى نوعين منها، الأول: وهو النوع البسيط (العادي)، والثاني صنع على غرار النوع الأول، غير أن له حواجز تقسم داخله إلى حجرات (وهذه القواطع عرضية بداخل القارب). وتشير الأرقام من (٤٧ - ٦٣) إلى «نماذج» تلك القوارب.

التماثيل الإغريقية واستخدام القوالب

في كاتالوج الجزء الثاني من الكتاب يتحدث المؤلف عن «التماثيل» فيشير إلى «الرؤوس الآدمية» (٧١ - ٧٩)، ثم «رؤوس نساء تعلوها كلوتات» KALATHOI، و«دمى ترتدي ثوبا ذا طيات»، و«دمى واقفة»، وأخرى «بقاعدة عليها تماثيل صغيرة»، الرقم (٨٧)...إلخ. وهذه تحددها الأرقام من (٧١ - ١٠٨).

أما المجموعة المرقمة (١٠٥) فهي عبارة عن شقافة من قالب لنقوش بارزة تصور جماعة حيث يرى في الجهة اليسرى جزء من رجل ذي أذنين طويلتين مدببتين ورأس ملتفت إلى اليسار، وقد نفذت اللحية والشعر بشكل دقيق جدا، فجاءت حلقات الشعر ملتفة على هيئة حرف S حيث ظهرت فيها الخصل الأصغر حجما، أما الصدر العاري فيكشف عن عظم الترقوة وحلمات الثدي.

شقافات بلا أرقام

لقد خصص المؤلف «كاتالوج الجزء الثالث» من كتابه للحديث عن شقافات يصعب تصنيفها ووصفها (الأرقام ١٠٩ - ١٢٥)، وأشار في هذا الصدد إلى أشياء موجودة ولكن من دون أرقام، كما في (F5) وفيه شقافة لتمثال يرتدي ثوبا بطيات، ربما تكون ركبة داخل سروال (ص ١٣٩ من الكتاب)، وشقافة لدمية أخرى ترتدي ثوبا بطيات مشكلة باليد، ومصنوعة من طين خشن، لونه أصفر برتقالي وفيه شوائب بيضاء. وكذلك شقافات لا يمكن أن تكون تابعة لدمية نظرا إلى شكلها المنظم، ولكن لا بد من أنها جزء من نموذج ربما يمثل عنصرا من عناصر بناء معماري (ص ١٤١ من الكتاب) ثم حجارة لألعاب الرقعة (وهي رقعة من الشطرنج) ومعظمها مصنوع من شقافات الأواني.

التسلسل الزمني

يؤكد المؤلف في كتابه أنه لا يمكن تأريخ القسم الأكبر من قطع الطين المحروق في فيلكا بشكل دقيق، إلا إذا قورنت بعينات أخرى مؤرخة عثر عليها في تلك المواقع بالجزيرة، وذلك لأن عملية تأريخ الدمى الطينية الشرقية الطراز تتطلب- لسوء الحظ- الكثير من الجهد والتدقيق.

ويسلم المؤلف هانز إيريك ماثيسين في هذا الصدد بوجود التأثير الإغريقي في «بعض قطع دمى فيلكا الأثرية» في فيلكا خلال النصف الأول من القرن الثالث قبل الميلاد مستدلا بوجود «بضع شقافات من أوان إغريقية مزججة مدهونة بالطلاء الأسود، وعملات يعود تاريخها إلى تلك الفترة»، إذ يحتمل- في رأيه- أن تكون السفن القادمة إلى الجزيرة «فيلكا» والمحملة بالجرار الروديسية (RHODIAN) من جزيرة رودس الكبيرة قد جلبت معها امدادات جديدة من تلك القوالب والقطع النقدية المؤرخة (ص ١٥٣ من الكتاب).

تعقيب وملاحظات

القارئ لكتاب «الدمى الطينية»، يمكنه أن يدرك بوضوح مدى الجهد الكبير الذي بذلته المترجمة في تطويع وتقريب مادة الكتاب العلمية للقارئ.

والكتاب- كما اتضح من قراءته وعرضه- يتميز بالمعلومات الآثارية الغزيرة المتعلقة باللقى الموجودة في جزيرة فيلكا التي كشفت عنها التنقيبات التي أجراها د. أيج روسل في عام ١٩٥٨ في الموقع (F4)، والتي تتمثل في مجموعة القوالب التي تستخدم في صناعة دمى الطين المحروق، والتي اهتم روسل بالتعليق عليها ووصفها بشكل مختصر. (ص ١٧ من الكتاب)

أما هانز إيريك ماثيسين مؤلف الكتاب، فقد اتسم حديثه أو تناوله لـ «الدمى الطينية» بقدر كبير من الأمانة العلمية، حيث التزم التدقيق التاريخي التوثيقي قدر استطاعته، خصوصا في أثناء تناوله لمسائل خلافية تحتمل تعدد وجهات النظر في التفسير والاجتهاد بالنسبة لبعض «الدمى» التي كانت مثار خلاف في اتخاذها «موضعا» للعبادة بين الناس في جزيرة فيلكا في الفترة الهلينستية (١٥٦- ١٥٨) من الكتاب. وكذلك مشكلة تأريخ القسم الأكبر من قطع الطين المحروق في الجزيرة، بسبب عدم وجود أي تواريخ لها في فترة العثور عليها هناك.

والكتاب في خاتمة القول: جهد علمي محترم لمؤلفه ولمترجمته التي تجشمت عناء ترجمته للقارئ العربي، ومن ثم فالكتاب جدير بالقراءة والإفادة منه، ويعد مرجعا علميا للمهتمين والمتخصصين في هذا المجال- مجال التنقيبات الأثرية في تلك الجزيرة بوجه خاص، والاكتشافات الأثرية بوجه عام ◆

وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

الكويت - درة الكويت للتوزيع
شارع جابر المبارك- بناية النفيسي والخترش
ص.ب ٢٩١٢٦ الرمز البريدي ١٣١٥٠ ت: ٢٤٠٥٣٢١ - ٢٤١٧٨١٠/١١ - فاكس ٢٤١٧٨٠٩

الإمارات العربية المتحدة
شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي، هاتف: ٣٩١٦٥٠١/٢/٣ - فاكس: ٣٩١٨٣٥٤/٥/٦ مدينة دبي للإعلام - ص.ب ٦٠٤٩٩ دبي

السعودية - الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الستين - ص.ب ١٣١٩٥
جدة ٢١٤٩٣ هاتف: ٦٥٣٠٩٠٩

سورية - المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات - ص.ب - ١٢٠٣٥ ت: ٢١٢٧٧٩٧ / فاكس ٢١٢٢٥٣٢

مصر
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم ٨٨ - القاهرة

ت: ٥٧٩٦٣٢٦ - فاكس ٧٣٩١٠٩٦

المغرب
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
الدار البيضاء ص.ب ١٣٦٨٣
ت: ٤٠٠٢٢٣ - فاكس ٢٤٠٤٠٣١

تونس
الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص.ب ٤٤٢٢ ت: ٣٢٢٤٩٩ - فاكس ٣٢٣٠٠٤

لبنان
الشركة اللبنانية لتوزيع الصحف والمطبوعات
بيروت ص.ب ٦٠٨٦ - ١١ ت: ٣٧١٩١٠ - فاكس ٣٦٦٦٨٣

اليمن
القائد للتوزيع والنشر
ت: ٢٠١٩٠١/٢/٣ - فاكس ٢٠١٩٠٩/٧

الأردن
وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص.ب ٣٧٥ عمان ١١١١٨
ت: ٤٦٣٠١٩١ - فاكس ٤٦٣٥١٥٢

البحرين
مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص.ب ٢٢٤ / المنامة ت: ٢٩٤٠٠٠ - فاكس ٢٩٠٥٨٠

عمان
المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص.ب ٣٣٠٥ - روي الرمز البريدي ١١٢ ت: ٧٠٠٨٩٦ - فاكس ٧٠٦٥١٢

قطر
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص.ب ٣٤٨٨
ت: ٤٦٦١٦٩٥ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥

الجزائر
المتحدة للنشر والاتصال
٢٣٨ شارع في دو موبسان الينابيع
بئر مراد رايس - الجزائر
ت: ٤٤٧٦١٦ - فاكس ٥٤٢٤٠٦

فلسطين
وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس / شارع صلاح الدين ١٩
ص.ب ١٩٠٩٨ ت: ٢٣٤٣٩٥٤ - فاكس ٢٣٤٣٩٥٥

السودان
مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص.ب ١٤٤١ هاتف ٤٨٨٦٣١

نيويورك
MEDIA MARKTING RESEARCHING
25-2551 SI AVENUE TEL: 4725488
FAX: 4725493

لندن
UNIVERSAL PRESS & MARKETING LIMITED.
POWER ROAD. LONDON W 4 SPY.
TEL: 020 87423344

تم التنضيد والتنفيذ في وحدة الإنتاج التابعة للمجلس الوطني

سعر النسخة :
■ دولة الكويت — نصف دينار كويتي
■ جميع الدول العربية — دولار أمريكي
■ خارج الوطن العربي — دولاران أمريكيان

الاشتراكات :
■ دولة الكويت — أفراد : ٨ د.ك — مؤسسات : ١٢ د.ك
■ جميع الدول العربية — أفراد : ٢٤ دولارا أمريكيا — مؤسسات : ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي — أفراد : ٣٦ دولارا أميركيا — مؤسسات : ٤٨ دولارا أمريكيا

كلمة التحرير

أين يكمن الحد الفاصل بين جنس أدبي وآخر؟ وما شكل العلاقة بين فنٍ وفن؟ وإلى أي مدى يمكن تسخير فن له خصوصيته وملامحه الناجزة، في تعاون وتزاوج مع روح فنٍ ثان له ملامحه وتضاريسه المعروفة؟

إن عالم اللحظة المنفلتة الذي نعيش، عالم النظريات المنتهكة، عالم الخرائط المتداخلة ، والخطوط المتقاطعة . عالم الحدود المستباحة بين فن وفن، ألغى بشكل كبير أي حدود بين جنس أدبي أو فني وآخر. أخذت القصة القصيرة من الشعر شاعريته ، وتمطت وتنامت القصة القصيرة في الزمان والحدث والشخصيات، فعبرت إلى الرواية. وأطل برأسه المذياع فسرق القصص والقصائد ومنتج الروايات . وهلّ عصر التلفزيون مستنداً ومتباهياً بالصورة والصوت، وما لبثت الصورة أن ارتدت وتزوقت بحلتها الملونة. وواعياً لأصالته وحضوره وأهمية بقائه، طوّف الفن التشكيلي بعوالم وأصباغ وخامات ومدارس جديدة ومتجددة.. هذا كله وعالم المسرح والسينما يقفزان في الواقع والخيال، ويكتسبان كل يوم شكلا وطعما جديدين!

في القرن العشرين ومن بعده الواحد والعشرون، لم يعد المسرح محبوساً بين جدران خشبته، ونصوصه، وتهدج أصوات ممثليه، وديكور عرضه. وعلى شاكلته فاقت تقنيات الأفلام الجديدة أي مخيلة، ولعبت تقنية الكمبيوتر والواقع الافتراضي الدور الأساسي والحاسم في رسم معالم قصصها وخدعها التي تستعصي على التصور.

إننا نحيا عصراً تذوب فيه الحدود بين الفنون، متواصلة ومتداخلة ومستفيدة بعضها من بعض، ويفرض كل من الكمبيوتر وشبكة الإنترنت والبريد الإلكتروني نفسه بوصفه وسيطاً فاعلاً ومؤثراً، بين الفنان وزملائه من جهة، وبين طبيعة فنه وباقي الفنون من جهة ثانية، وترمي العولمة الثقافية والفنية بظلالها على شعوب العالم. إن كل هذا مجتمعاً، يتطلب بالضرورة محاولة الفنان الجادة والدؤوبة لفهم أدواته وتطويرها، والنظر بجد إلى طبيعة باقي الفنون الأخرى، والعمل على التواصل معها، والاستفادة من عوالمها الخاصة، وإنتاج عمل فني ينطق بعصره وعصرنته، مع محافظته على أصالته وانتمائه.

إن جريدة الفنون، وتماشياً مع الهدف الرئيسي لإنشائها، كرّست صفحاتها لأبواب فنية مثل السينما والمسرح والتشكيل والعمارة والموسيقى والتلفزيون، مع الأخذ بعين الاعتبار انفتاحها على مختلف المدارس في كل باب، واستعدادها المطلق لاستقبال الجديد المبدع في أي باب، مثلما هو استعدادها لأبواب جديدة، تحمل روح التزاوج بين الفنون بعضها البعض. وجريدة الفنون في كل ذلك، إنما تتمثل روح العصر الذي نحيا، وتحاول جاهدة أن تنطق بلسانه، وتعانق سماءات إبداعاته العالية.

طالب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جريدة الفنون

رسم و قصيدة

صفوان الأيوبي و د. غازي القصيبي

كلمات من ملحمة الوجد

أقول «أحبك!»..
في زمن يخجل الناس فيه من
الحب..
لا يخجلون من الحقد والكبر
والعنف..
لكنما الحب يجرح فيهم إباء
الفحولة..
يحرجهم.. يتلعثم واحدهم حينما
يذكر الحب
لكنني دون لحظة شك..

ودون هنيهة خوف..
أقول: «أحبك».. أكتبها في
الدفاتر..
أعلنها في المنابر.. أزرعها في
الغيوم..
وأنقشها في الرمال
أقول: «أحبك!».. من غير أن
أتحفظ..
أو أتردد.. أو أتراجع.. أكتب حبك
شعرا ونثرا.. وتاريخ وجد..

وعصر حنين وقرن غرام..
وأحمل حبك بين عيوني وفوق
جبيني..
وتحت الأظافر.. أحمل حبك حيث
أروح وحيث أجيء. ولا أتبرأ منه
إذا ما تبرأ ألف يهوذا..
وحين يسافر غيري في مدن المجد
أبحر في ناظريك.. وحين يفتش
غيري
عن المال أبحث عن بسماتك..

حين يفكر غيري كيف يكون
عظيما
شهيرا أفكر كيف أكون جديرا
بحبك..
هذا الصباح
نهضت فلاحظت أن السماء أرق..
لأني أحبك..
إن الورود أشد احمرارا..
لأني أحبك..
إن الغيوم ترش الرذاذ..
لأني أحبك..
قلت: صباحك نور.. وورد.. وغيم..
وحب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com